











ERZIEHER ZU DEUTSCHER BILDUNG

SIEBENTER BAND



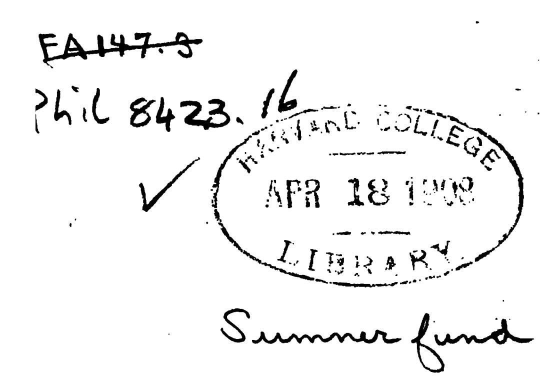
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA UND LEIPZIG 1906

JOHANN WINCKELMANN
G. EPHRAIM LESSING
KLASSISCHE SCHÖNHEIT

AUSGEWÄHLT UND EIN-
GELEITET VON ALEXANDER
VON GLEICHEN-RUSSWURM
MIT 2 PORTRÄTS



VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA UND LEIPZIG 1906



VON DIESEM BUCHE WURDEN 100 ABZÜGE AUF ECHTEM BÜTTENPAPIER / ZUM PREISE VON SECHS MARK FÜR DAS EXEMPLAR / HERGESTELLT / IN GANZPERGAMENT GEBUNDEN UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT



WINCKELMANN

Findet sich in besonders begabten Menschen jenes gemeinsame Bedürfnis, eifrig, zu allem, was die Natur in sie gelegt hat, auch in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere völlig zum Ganzen und Gewissen zu steigern; so kann man versichert sein, daß ein für Welt und Nachwelt höchst erfreuliches Dasein sich ausbilden werde. Unser Winckelmann war von dieser Art. In ihn hatte die Natur gelegt, was den Mann macht und ziert. Dagegen verwendete er sein ganzes Leben, ein ihm Gemäßes, Treffliches und Würdiges im Menschen und in der Kunst, die sich vorzüglich mit dem Menschen beschäftigt, aufzusuchen.

Goethe: „Winckelmann"

EINFÜHRUNG

Der größte Gewinn, den die ersten herkulanischen Entdeckungen samt den Altertümern des Hauses Chigi der Welt gebracht haben, ist, daß sie als Antikensammlung in Dresden den Mann erweckten, der dem gesamten Altertum gleichsam ein göttlicher Ausleger ward, Winckelmann."

Dies monumentale Wort des vielseitig gebildeten und anregenden Herder bezeichnet Winckelmanns Stellung in der Kulturgeschichte. Er ist unser erster Erzieher für das Verständnis der Griechen, ihm danken wir die Grundlagen für das künstlerische Erfassen plastischer Schönheit, und die Reife, nicht nur sinnlich sondern auch sinnig den menschlichen Körper zu betrachten.

Die Werke, die er über die Kunst der Alten, über die Allegorie, über Museen und Ausgrabungen veröffentlichte, erregten Aufsehen unter den Kunstfreunden und in der gelehrten Welt. Sie sind selbstverständlich von neuen Forschungen weit überholt und inhaltlich vielfach veraltet, aber der feine Geist des Griechenfreundes ist lebendig, seine Persönlichkeit strahlt eine Kraft aus, die Einfluß übt, solange sich in Schönheit und Hellenismus gemeinsame Begriffe verbinden. In allem, was schön ist, liegt ein Unendliches. Wer es versuchte, dies Unendliche in deutlichen Ausdruck zu bringen, zählt unter die Herolde der Kultur, deren Ruf weit hinaus klingt in die Gebiete der Nachwelt.

Mit innigem Behagen und jugendlich naiver Begeisterung spann sich Winckelmann so fest in den Gedankengang der antiken Schriftsteller und Künstler, daß er sich vollständig in ihre Weltanschauung vertiefte und sein Leben nach ihren Idealen richtete. Was er schrieb und sprach, klang in der einen Harmonie zusammen, der sein Ohr lauschte, wenn er die Verse der Dichter las und wenn er die Marmorwerke betrachtete. Ihm erschien Rom als das heilige Gefäß, das die Früchte Griechenlands zum Nutzen späterer Generationen barg, und die weltgeschichtliche Aufgabe der Römer bestand für ihn im Vermittleramt zwischen Griechentum und neuer Zeit. Als Künstler las er die Dichter, als Künstler betrachtete er die reichen Gaben, die der Boden Italiens der Sonne zurückgab.

Das Geheimnis antiker Schönheit wollte er zunächst denen entschleiern, die es schaffend wieder verwerten konnten. Von einer neuen idealen Kunst ausgehend, träumte er dann ein freies, anmutvolles Leben, in dem Geschmack, Weisheit und antike Tugend mehr gelten sollten als Fürstengunst, Gelehrsamkeit oder Besitz. Solche Gefühle ergriffen ihn vor dem Zeus von Otricoli, vor dem Apoll des Belvedere. Er sah, wie der Gott zum Menschen geworden, und wollte den Menschen zur Gottheit erheben.

„Man erblickte die höchste Würde und ward für die höchste Schönheit begeistert“, schrieb Goethe, und fuhr fort: „Für diese Schönheit war Winckelmann seiner Natur nach fähig, er ward sie in den Schriften der Alten zuerst gewahr. Aber sie kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennen lernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahr zu werden und zu schätzen.“

Winckelmanns Leben und Wirken stand unter der Idee des Schönen. Als armer Schulmeister und Archivar „betete er Gleichnisse aus Homer“ und berauschte sich in einsamer Nacht an den Dramen des Sophokles, die damals höchstens von Fachgelehrten gelesen und philologisch interpretiert wurden. In Rom, befreundet mit Kardinälen und geistig hochstehenden Priestern, zu Rat gezogen von reisenden Fürsten und auswärtigen gelehrten Gesellschaften, diente er nur dem Ziel seines Daseins, lebendige Werte aus dem Altertum zu ziehen, „die Schönheit in Gedanken und Sprache aufs höchste zu treiben“. Der erhabene Sinn, mit dem er die Kunst der klassischen Vergangenheit umfaßte, und die tiefe Empfindung für ihre inneren Erfordernisse haben ihn von Anfang an über alles Schulmäßige emporgehoben und für den großen Zug platonischer Ideen befähigt.

Nach seiner Ansicht hängt die höchste Auffassung der Schönheit mit dem Gottesbegriff zusammen. Ihre Erkenntnis gleicht einer rein geistigen Freude, in der sich das Sinnliche verzehrt, wie der Brennstoff im Feuer. Der Begriff des Schönen ist eine Schöpfung des Verstandes, der sich Wesen bildet, wie sie aus der Hand eines Gottes hervorgegangen sein können.

Von diesem Gesichtspunkt aus verneint der Vertreter reinen Griechentums jede Grenze und jede Individualisierung, sobald das höchste irdische Maß erreicht wird. Reine Schönheit ist unbegrenzt, sie gleicht dem Wasser, das desto gesünder ist, je weniger Geschmack es hat, und das desto klarer erscheint, je näher der Quelle man es schöpft. Das ausschließliche Versenken in die Reste der antiken Welt brachte Winckelmann zu dieser Anschauung und gab seiner Lebensarbeit ein etwas einseitiges Gepräge. Wirklich treffend lassen sich seine Grundsätze nur auf

das Gebäude unseres Körpers anwenden, auf die Begriffe der plastisch dargestellten Form. Wie er die Dichtung mit den Augen eines bildkräftigen Schöpfers menschlicher Gestalten betrachtete, sah er auch in der Natur nur die Umgebung des Menschen und bewunderte vor allem jene Landschaft, worin der kleine Mensch groß und gebietend erscheint. In dieser Begrenzung ist Winckelmanns Schönheitslehre vollendet, sie erschließt eine feine vornehme Welt, wo sich erlesene Geister anmutig bewegen, und öffnet den Blick für die reine Pracht des nackten Körpers.

Für unsere reiche, weitumspannende Weltanschauung ergänzt sich das ästhetische Gemälde nach der philosophisch moralischen Seite durch Kant und Schiller, in bezug auf Naturverständnis durch Goethe und Ruskin. Bei Winckelmanns Zeitgenossen griffen Lessings Theorien helfend ein, wo der plastische Sinn den Dichtungen des Altertums gegenüber versagte. Darauf wies Herder in den kritischen Wäldern: „Er, dem wie den griechischen Künstlern die Schönheit selbst, aber die Kunstschönheit erschienen war, suchte ihre Gestalt mit Feuer in seinem Geist gemalt, brennend in seinem Auge und sich in seinem Herzen regend. Diese Gestalt der Kunstschönheit suchte er allenthalben . . . Im Gefühl dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Agesander. Und so muß er gelesen werden, denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur eines sehen zu können, was man will und wie man will. Dies *eine* war bei Winckelmann die Kunst . . . Er ist der Künstler, der gebildet hat, Lessing der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst, dieser, selbst in der Philosophie seiner Schriften ein munterer Gesellschafter für den Geist."

Auf dieser Grundlage beruht auch die Trennung der Vollkommenheit von der Schönheit, die Winckelmann streng durchgeführt haben wollte. Er bemerkte, so oft sich die Gelegenheit bot, daß ein Ding wohl vollkommen sei, wenn es seinem Zweck in jeder Beziehung entspräche, aber noch lange nicht für schön gelten könne.

In Widerspruch mit Lessing verlangte er göttliche Ruhe und erhabenes Empfinden in allen Äußerungen einer „schönen" Kunst. Diese Forderung wurde zum idealen Ziel der gesamten klassischen Periode. Winckelmann brach Bahn für Canova, Carstens und Thorwaldsen, er zeigte den Dichtern, wie sie die Schönheit ebenda suchen sollten, wo sie Homer und Sophokles gefunden hatten. „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter", schrieb. Moses Mendelssohn an Lessing, „allein, wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer" und verwies den Verfasser des Laokoon auf den Verfasser der ersten Kunstgeschichte, der dem Künstler gebot, „daß er sich über die gemeine Natur erhebe".

Als die besten Statuen in Hellas entstanden, hatten sich unzählige Augen jahrelang bemüht, den menschlichen Körper zu betrachten. Seine Schönheit zu erkennen, war eine heilige Übung und der Wunsch, die eigenen Glieder, dem Götter- und Heroenideale ähnlich, heranzubilden, gehörte zu den Kulturaufgaben des griechischen Volkes. Ehe die Erkenntnis dieser Wahrheit freidenkende Männer erleuchtete, glaubte niemand, daß die klassischen Studien einen höheren Genuß mit sich brächten als humanistische, das heißt philologische Freuden. Den Ausgewählten, die im 18. Jahrhundert vom inneren Gehalt einer Dichterstelle sprachen oder vor antiken Statuen von der Erweckung vergangenen Lebens träumten, wurde fast

immer eine ähnliche Antwort zuteil, wie sie Mendelssohn von seinem Lehrer der lateinischen Sprache erhielt: „Das ist wohl wahr. Aber in der Jugend haben wir es nicht gelernt. Da blieben wir immer bei den Worten stehen.“ Noch heute lastet dieser Druck auf den empfänglichen Gemütern der Knaben, und der Fluch der Wortklauberei will sich nur langsam aus den Lehrsälen entfernen, in denen klassische Literatur und Kunstbetrachtung der Jugend reiche, frohe Stunden gewähren könnten.

Wenn wir den Blick auf das Leben und die Schriften jenes begeisterten Mannes richten, der im Elend aufwuchs und sein Leben trotzdem ästhetischen Ideen weihte, so geschieht es, um klar darüber zu werden, worin die lebendige, in jedem Kulturjahr blühende und fruchtbringende Schönheit des Altertums beruht. Kulturjahre sind Zeiträume, in denen sich eine Entwicklungsperiode der Menschheit zum Ringe schließt. In jedem Zeitabschnitt seit dem Untergang des klassischen Griechentums erschien sein Abglanz erneut und seine Wirkung zeigte sich auf verschiedene Weise. Die Altertumsfreunde des 18. Jahrhunderts wollten es zum Lebensinhalt machen, wie man in der Renaissance versucht hatte, den Geist der römischen Glanzzeit zurückzurufen. Wir verlangen weniger von der Vergangenheit, wir ziehen aus der Welt von Althellas vor allem einen zarten, kaum greifbaren Stimmungswert, beeinflußt von der Auffassung Winckelmanns und seiner Freunde.

Können wir heute, wie manche wähnen, die bildende Kraft des Altertums und seiner Kunst für unsere Kultur entbehren? Die Edelsten und Besonnensten antworten immer wieder: Nein, wir können es nicht, es wäre ein Raub und Frevel an uns, an den künftigen Generationen. Wem dies deutlich ins Bewußtsein tritt,

dem bringt die Liebe für Trümmer und Erinnerungen keinen Schaden. Sie stärkt den Geist, statt die Tatkraft zu schwächen und mehrt den Reichtum des einzelnen, wie ein Bergwerk den Reichtum des Landes vermehrt. Je tiefer man eindringt in jene Welt, von der allein Dichter, Philosophen und Künstler erzählen, desto besser begreift man, daß alles Wahre und Schöne immerwährend schön und wahr ist, weil es ohne Beziehung auf eine schnell dahinschwindende Gegenwart die Ewigkeit in sich trägt. Winckelmann verkündete im Angesicht der erdentstiegenen Statuen und Bauwerke antiker Kultur die Notwendigkeit ihres Daseins, ihren dauernden Wert und ihre innere Vollendung. Er nannte sie ein ideales Beispiel für alle Zeiten.

Wir kennen nur Bruchstücke, zerschlagene Kunstwerke, zerstörte Tempel und Häuser, Fragmente einer ausgebreiteten Literatur. Diese Bausteine benutzte die Phantasie zu stets wechselnden, neuen Palästen. Als Winckelmann die erste fortlaufende Kunstgeschichte der Alten zusammenstellte, stand ihm eine beschränkte Anzahl von Statuen — meist spätrömische Kopien griechischer Werke — zur Verfügung, er sah einige Fresken, Sammlungen antiker Vasen und eine reiche Menge geschnittener Steine. Das meiste verstümmelt oder in Scherben zerbrochen. „Unsere Museen", philosophierte Kardinal Albani, „gleichen Schlachtfeldern nach dem Kampf, Köpfe, verstümmelte Körper, einzelne Glieder, wohin sich das Auge nur immer wendet!" Aus diesem Material schloß der belesene und fleißige Mann auf die Entwicklung der Kunst, auf die genaue Folge von Schulen und Stilen. Nur ein Kapitel des Plinius, einige schlechte Beschreibungen des Pausanias, einzelne Stellen in den Werken Ciceros, Lucians und Quintilians ergänzten seine mühe-

volle Arbeit. Die Kunstwerke leiteten zu Gedanken über Leben und Sitte, die in der Anschauung gipfelten, daß Schönheit in der Kunst Vorbedingung sei für Schönheit im Leben.

So schrieb Winckelmann seine Werke zunächst für Künstler. Bildhauer und Maler wollte er anfeuern, den Alten nachzueifern und, gleich ihm, das Ideal im reinen Griechentum zu sehen. Wie er selbst vor den klassischen Bildwerken heilige Schauer empfunden und die Nähe eines Gottes gespürt hatte, so sollten seine Zeitgenossen vor den Schöpfungen einer wiedererstandenen Kunst die Macht und Bedeutung des Schönen erkennen. Denn nicht alle waren so glücklich, die antiken Originale zu sehen. Nur leise, fast verschämt klingt aus diesen Lehren die eigentliche Hoffnung seiner Lebensarbeit, das echte Griechentum. Es war in dem Wunsch enthalten, daß der allgemeinen Verbreitung schöner Bilder und Statuen die allgemeine Verbreitung des „schönen Menschen“ folge.

Ein Blick auf die Kunst, die unter diesem Einfluß entstand, zeigt ein entschiedenes Streben, an die ferne Vorzeit anzuknüpfen. Winckelmann selbst lebte in freundschaftlichem Verkehr mit den vorzüglichsten deutschen Künstlern und leitete sie „zur Begründung eines reineren Stils in der Malerei“. Die Verwirklichung seiner Lehren blieb aber der folgenden Generation vorbehalten, der antike Motive von der Staatsform bis zur Kleidertracht als Muster vorschwebten. Aus dem Freundeskreis ragen Oeser, Angelika Kauffmann und Raphael Mengs hervor. Die klassizistische Richtung dieser Künstler, die so eng mit dem damaligen philosophischen Geist zusammenhingen, ist mit Unrecht viel gescholten worden. Sie war für ihre Zeit nicht gekünstelt, sondern bedeutete eine Sehnsucht nach Wahrheit in der Schönheit, Um-

kehr von der außerordentlichen Leere und Manier der unmittelbaren Vorgänger.

Mit Mengs führte Winckelmann in Rom manches tiefeingreifende Gespräch. Der Maler hat die Anregungen aus diesem Ideenaustausch in dem Büchlein niedergelegt: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei." Darin stand als erste Regel, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuren davon im Leben und in den Werken der Vergangenheit aufsuche, beobachte und dem Auge einpräge. Weil aber die griechischen Künstler nicht immer auf absolute Schönheit hin arbeiteten, sondern oft das Ideal eines besonderen Charakters darstellten und dann der Größe und Hoheit etwas von dem eigentlich Menschlichen aufopferten, verlangte Mengs als Schlußergebnis der Gespräche, daß die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antike verbunden sei.

Die späteren Maler, vor allem die Franzosen, suchten im Sinne von Winckelmanns Theorien das klassische Ideal schöpferisch zu verkörpern. Reinheit und Adel des Stils bei energischer Auffassung des Lebens waren die Ergebnisse, die in den Werken von Jaques Louis David und seiner Schule, wie in den Gemälden Tischbeins, Carstens, Kügelgens zutage traten. Allerdings wandelten die Anhänger des klassischen Stils mit großer Einseitigkeit auf den Bahnen des Altertums, so daß die Bewegung nach kurzer Blüte in frostig akademischer Richtung erstarrte. Die reifste Frucht der Wiedererweckung griechischer Ideale trug die Bildhauerkunst. Nach Winckelmanns Beispiel lebte Bertel Thorwaldsen unter Göttern und Heroen in Rom. Vor den Statuen und vor Carstens Zeichnungen wurde er ein Jünger idealer

Schönheit und antiker Kunst. Thorwaldsens Skulpturen und Davids Gemälde sind die ersten großen Erfolge, die der Hellenismus des deutschen Gelehrten künstlerisch zeitigte. Solche Werke führen zum Verständnis seines paradox klingenden Satzes: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten."

Der Wunsch, um jeden Preis originell zu sein, das heißt sich und seine eigenen Empfindungen ohne Anlehnung an fremde Muster künstlerisch wiederzugeben, gehört seit Jahrhunderten zu den Jünglingsgedanken aufstrebender Generationen. Winckelmanns Weltanschauung ist zu reif, um von der rasch urteilenden Jugend mühelos verstanden und gewürdigt zu werden. Daß jede Kunst vor allem ernster Arbeit bedarf, und daß der Fleiß bei jeder schöpferischen Tätigkeit die vornehmste Stelle einnimmt, scheint denen griesgrämige Altmännerweisheit zu sein, die voll überschäumender Kraft Beispiel und Tradition verachten. Aber mit wachsender Erkenntnis und reicherem Überblick verbrennt solche Selbstherrlichkeit in den Händen der Künstler wie das Symbol jugendlichen Übermuts in Euphorions Umarmung. Verständiges Nachahmen ist der Wegweiser des Neuen. Alle europäischen Kulturnationen sind standhaft bei der Nachahmung der alten Kunst geblieben oder vielmehr immer wieder zu ihr zurückgekehrt, denn der Kampf gegen den Einfluß der Antike war stets ein Kampf gegen mißverstandene oder eingerostete Autoritäten. Sobald das lebendige Beispiel sich in starre, leblose Autorität verwandelt, ist seine wohltätige Wirkung aufgehoben. In Kunst und Dichtung entstehen frostig akademische Dinge. Winckelmann lag nichts ferner als derartige platte Wiederholung des Dagewesenen zu wünschen. Er war nur zu befangen in

seinem Ideal, um an den Werken der Freunde den Hang zum Klassizismus zu gewahren. Er gab seine Lehrsätze infolge eines langen unermüdlichen Studiums und sein Auge war geschult für die feinsten Nuancen griechischer Schönheit, aber es bedurfte der weiteren Arbeit einer Generation, die Schaffenden aus dem Bann des Nachmachens zu erlösen und sie zur Reife des Nachbildens zu bringen.

Die „Geschichte der Kunst des Altertums" bereitete die neue Stufe der ästhetischen Bildung vor, sie enthält einen unwiderleglichen Beweis, daß die Erfüllung des Gebotes schöner Formen kein leerer Wahn der Vernunft sei. Dem Geist ihres Verfassers offenbarte sich der Sinn, den Plato den schönen Körpern beigelegt hatte. Sinnend und messend schritt er von Marmor zu Marmor und baute sich innerlich den Tempel eines feststehenden Kunstbegriffs.

Dies war die originelle und vollständig neue Arbeit des Theoretikers.

Aber der Künstler bringt durch den bloßen Begriff vom richtigen Geschmack und vollkommenen Stil das höchst erreichbare Schöne noch nicht hervor. Das Gesetz muß ihm zur Neigung werden. Leben kommt nur von Leben, Kraft erregt Kraft, das reine Gesetz ist unfruchtbar. Damit seine künstlerische Anwendung möglich werde, bedarf es wieder persönlicher, individueller Anschauung, das heißt eines höchsten ästhetischen Urbildes.

Der Name der Nachahmung ist gebrandmarkt bei allen, die sich Originalgenies dünken. Aber es gibt kein anderes Wort für jene, die sich die Gesetzmäßigkeit ihres Urbildes zueigneten. Diese Nachahmung ist unmöglich ohne die höchste Selbständigkeit. Schlegel nennt sie in den „Versuchen über das klassische Altertum" eine Mitteilung des Schönen, durch die „der

Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mitteilt".

Das Problem des geistigen Verarbeitens der Antike im neuen Schaffen haben unsere Klassiker gelöst in den Jahrzehnten nach Winckelmanns Tod. Goethe, selbstsehend in Rom, erhob sich zur stillen Pracht der Iphigenie, Schiller ließ mit der reinen Intuition des Genies die antike Menschheit selbst wieder aufleben. Beide stiegen von der idealen Forderung schöner Form zu dem verinnerlichten Gebot schöner Beweggründe. Sie hatten die erste platonische Forderung erfüllt, ehe sie die zweite erstrebten. Wie tief das Empfindungsvermögen eingedrungen war in das Reich klassischer Erscheinungen, künden Gedichte wie Schillers plastisch wirkende Totenklage „Nänie".

Winckelmanns Philosophie rundet sich mit seiner Kunstanschauung zur Einheit eines geschlossenen Weltbildes. Eine Art von Götterdienst, eine ästhetische Verehrung, die zum reinen Wesen der Schönheit durchzudringen suchte, breitet sich über sein Leben, seine Briefe und Schriften.

Montaigne und Shaftesbury geben seiner Denkungsweise für die damalige Zeit den modernen Zug. In der Pariser Nationalbibliothek befinden sich umfangreiche Auszüge von Winckelmanns zierlicher Handschrift. Entnommen sind sie den „Essays" und den „Characteristics of men, manners, opinions and times". Beide Philosophen, der französische Skeptiker und der englische Begründer des ästhetischen Rationalismus, verdankten die Grundlagen ihrer Bildung einem vertrauten Umgang mit den Klassikern. Aber es ist nichts vom Bücherstaub deutscher Gelehrtenstuben an ihnen hängen geblieben.

Den Satz aus Montaigne: „Der erste sein in Griechenland, heißt der erste in der Welt sein", schrieb Winckelmann an die Spitze seiner Gedanken über das Altertum. Er lernte aus den Werken des großen Skeptikers, wie man seine persönliche Physiognomie, das eigene zeitlich begrenzte Selbst trotz eines übermächtigen antiken Einflusses bewahren könne.

Die Auszüge in Paris lehren ferner, daß Winckelmann aus den Werken Shaftesburys den Mut schöpfte, den Unterricht des Schönen zum Inhalt seines Lebens zu machen. Er gewann die Überzeugung, daß Tugend nichts anderes sei als natürliche Schönheit, nichts anderes als das Ebenmaß der Seele. Den Gedanken, daß Seele, Staat und Universum in einer Melodie harmonisch zusammenklingen und daß die Idee des Schönen den Schlußstein aller Philosophie bilde, hatte der englische Denker den Gesprächen Platos entnommen.

Vor den harmonischen Gebilden vergangener Kunst fand Winckelmann eine Lösung der Lebensrätsel, die an die sonnige Heiterkeit antiker Ausnahmsnaturen erinnert. Als Morgensegen las er Homer; um sich für Sorgen und Entbehrungen zu stärken, stand er mit Andacht vor den Statuen des Belvedere. Froh und genügsam mit wenigem, aber nicht frei von jener Eitelkeit, die auch den Weisen Griechenlands eigen war, lebte er in der glänzenden Gesellschaft des Rokokozeitalters und begehrte nichts als stille Arbeit im Dienste des einfach Schönen.

Individuelle Freiheit war das Glück, dem er alles unterordnete. Was Berufspflicht und äußerer Zwang von ihm forderten, was er in der Wissenschaft als „toten Buchstaben" und Pedantentum erkannte, war seiner Natur so zuwider wie die Lüge. „Er wollte nur der leisen Stimme der Natur folgen, denn von

der Natur allein glaubte er alles zu haben, was er Gutes besaß."[1] Das Ebenmaß der Seele dachte er in den Urbildern seiner Lieblingsstatuen zu entdecken. Die jugendschönen Körper, die ein Phidias und ein Plato im Ringkampf gesehen, mußten Hüllen einer reinen, natürlich freien Seele gewesen sein. Was die Quellenschriften über Bäder und Gymnasien berichteten, formte sich im Geist zu plastischer Wahrheit und erweckte die Sehnsucht nach jener stolzen, ungebundenen Bewegungsfreiheit, die einst den Gliedern und den Gedanken gestattet war.

Aber neben der Sehnsucht tönt verhaltene Empörung aus Winckelmanns Schriften. Wie er als Kunstgelehrter und Antiquar den Stil von Schnörkeln und Muscheln, das Bild von gesuchten Verkürzungen reinigen wollte, so trieb es ihn, den Staat von Despoten, die Gesellschaft von ungebildeten Gecken und die gelehrte Welt von hochmütigen Pedanten zu befreien. Aus den alten Kunstwerken strahlte ihm die Erfüllung seiner Weltanschauung entgegen, er betrachtete sie mit wehmütig-heiterer Freude, und verlor sich nicht in unfruchtbare Träumerei, weil er bitter unter den Schäden seiner „griechenfernen" Zeit gelitten und sie deshalb so zielsicher erkannt hatte.

Doch die Empörung klingt immer gedämpft. Sie verstärkt sich nie zu wildem Aufschrei, tiefe, majestätische Ruhe breitet sich versöhnend über Tagesstreit und inneren Kampf. Die künstlerische Auffassung der Laokoongruppe verdichtet sich zur Lebensweisheit. Vor diesem Werk wurde sich Winckelmann seiner Aufgabe bewußt, durch Sehen philosophisch denken und schließlich handeln zu lernen.

Seit ihrer Auferstehung im Jahre 1506 wurde die Statue als „portento dell arte" hochgepriesen. Sadol

[1] Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen.

besang den „wunderbaren Fund von kaum hörbaren Seufzern“ in lateinischen Hexametern, und die Männer des 18. Jahrhunderts, die im Plutarch Beispiele antiker Größe suchten, schwärmten für die männliche Kraft des zurückgedrängten lauten Schmerzes. Die germanische Scham, Gemütsbewegungen zur Schau zu tragen, verführte manchen gelehrten Kenner des Altertums, dem griechischen Wesen ein Gefühl aufzupfropfen, das erst die seelisch abgehärteten Römer in Gladiatorenkämpfen lernten und das von der Stoa die philosophische Weihe erhielt. „Ich bin ein Mensch und weine und lache gern“, sagt Philotas in Lessings Drama. Der Kritiker verstand die Bedeutung der Naturlaute, die ungehindert und frei Griechenlands klassische Poesie durchdringen. Ihm blieben dagegen die Stimmungswerte fremd, die wir so gut an Winckelmann begreifen, und er suchte nach der Ursache des Zwiespalts, die hier die antike Einheit zu zerstören scheint. In den Grenzen von Poesie und Malerei sah er, daß die darstellende Kunst „geadelte Natur“ sei und pflichtete Winckelmanns Ansicht vom „griechischen Schönen“ nur bei, soweit sie sich nicht auf die Dichtung erstreckte. Was wir immer unveränderlich vor Augen haben in Marmor, Erz oder in Farben, untersteht anderen Gesetzen als das, was wir nur dann den Bibliotheken entnehmen, wenn wir es lesen wollen oder nur während kurzer Stunden im Theater hören. Dies muß man vor Augen behalten, um aus den Schriften Winckelmanns Genuß und Nutzen zu ziehen.

Jene stille Seelengröße antiker Philosophen, die das menschlich Rührende ebensogut abgestreift hat wie das leidenschaftlich Verletzende, ist kein Idealzustand für moderne Kulturmenschen, weil die treibende Kraft fehlt und die Tätigkeit des Willens sich

nicht mehr nach außen projiziert. Dieser Zustand bildet Charaktere, die für starke Affekte nicht zugänglich und gleichsam in eine undurchdringliche Schale eingeschlossen sind. Streng durchgeführte olympische Ruhe macht das Leben unfruchtbar und die Dichtkunst langweilig. Was den Forschern des 18. Jahrhunderts als Zwiespalt erschien, verbindet sich für uns zu höchster Einheit, denn wir haben gelernt, Dinge und Zeiten in ihrem Zusammenhang zu begreifen. Durch die übermächtig auf ihn eindringende Umgebung sehen wir Winckelmanns Irrtum begründet. Dieser Irrtum bestand darin, daß er Philosophie und Dichtkunst dem plastischen Ideal unterordnete. Seinen Fehler hat die Zeit ausgeglichen. Der Kunstfreund, der in Rom, Pompeji und Herkulanum aus halb zerstörten Bildwerken eine versunkene Kultur in ihrer Gesamtheit auferstehen lassen wollte, lehrt, mit unbefangenem Blick Körperschönheit zu betrachten. Die heitere Ruhe, die von den antiken Statuen ausgeht, nimmt dem Nackten den Schein des Unsittlichen und bereitet das Auge vor, Natürliches wieder natürlich anzusehen. Der große Pan, dessen Totenklage durch die Länder tönte, als die Tempel der Götter abgebrochen wurden, wird in feierlichem Zuge von den wahrhaft ästhetischen Philosophen zurückgebracht. Winckelmann ist der erste in ihrer Reihe, dessen Stimme noch kräftig in die moderne Welt herüberklingt.

Daß er seine Aufgabe nur in Rom bewältigen konnte, wird selbstverständlich, wenn wir das künstlerisch und geistig freie Leben, das sonnenfrohe Genießen in der Siebenhügelstadt mit dem armseligen, kriegsdurchtobten, pedantischen Deutschland von damals vergleichen. Er ist der erste Deutsch-Römer von kulturgeschichtlicher Bedeutung. Deshalb bieten seine

römischen Briefe mehr als ein unterhaltendes Zeitbild, sie bilden den Hintergrund, vor dem sich seine Schönheitslehre, wie eine griechische Statue, erhebt.

Schön ist das, was uns entzückt, wenn wir es kennen lernen, was uns jedesmal, wenn wir es von neuem sehen, überrascht, weil wir es nun erst zu verstehen glauben, was keinen Spott in uns aufkommen läßt, was uns befreit, dessen Nähe uns glücklich macht. Dieser Gedanke strömt mit überzeugender Frische aus den Freundschaftsbriefen, die von römischen Dingen erzählen. Der weltbürgerliche Kreis, in dem uralte, aber seelenjunge Kardinäle den Ton angaben, in dem Gelehrte, Künstler, vornehme Reisende und elegante Rokokodamen verkehrten, war der günstigste Boden, um Keime griechischen Sinnes zu entwickeln. Den Fremden umfing die Fülle klassischer Erinnerungen, die der Boden ausatmete, wie ein Traum, den er mit wachendem Auge erlebte. „Rom war eine Weltuniversität für reife Männer aller Nationen."[1] Ein unbegrenztes Feld zu geistiger Entwicklung tat sich vor dem deutschen Gelehrten auf. Von dem Anblick einzelner elender Abgüsse von Antiken, und einiger eng zusammengepferchter Originale in Dresden, war er in den Reichtum der damals noch unberaubten Villen und Paläste, des Kapitols und des Vatikans versetzt. Dazu kam eine angenehme, freie Geselligkeit und die Erlaubnis, in allen Bibliotheken zu arbeiten. Ihn erfüllte nicht die künstliche, durch ästhetische Überreizung gezüchtete Begeisterung, zu der sich heute in Rom mancher Gebildete verpflichtet glaubt, sondern das natürliche Wonnegefühl eines Menschen, der nach langer Unterdrückung sich zum erstenmal in seinem wahren Elemente fühlt. Getragen von dem heiteren, römischen Leben, wurde es ihm allein mög-

[1] Herman Grimm.

lich, so überzeugt von der nationalen Kunst der Griechen zu sprechen, daß auch jenseits der Alpen das Publikum gepackt und mitten in kleinlichen, manierierten Lebensanschauungen von einer Ahnung griechischer Schönheit ergriffen wurde.

Nur im Anblick ihrer Bilder, die einst Glauben eingeflößt hatten, konnte Winckelmann zum Propheten der Olympier werden, nur in einem sonnigen Land voll schöner, natürlicher Menschen sich selbst klar werden, daß die bildende Kunst einmal die Blüte des gesamten Volkslebens war.

Während Winckelmanns Aufenthalt baute und schmückte sein Gönner, Kardinal Alexander Albani, das berühmte Landhaus vor den Toren Roms, in dessen Ilexhain die Marmorbüste des deutschen Gelehrten von der dankbaren Gesinnung des Kirchenfürsten erzählt. Albani gehörte zu jenen Sammlern antiker Fragmente, die Geschmack und Reichtum unbewußt in den Dienst des großen Schönheitsgedankens stellten. Bevor sich planmäßige Kulturarbeit mit den überkommenen Schätzen beschäftigen konnte, erfüllten die „grand seigneurs" ihre welthistorische Mission, im kleinen Kreise vorzubereiten, was immer größere Kreise ergreifen muß. In den reichen, vornehmen Verhältnissen, die ihn in Rom umgaben, angeregt von Künstlern und Dilettanten verschiedener Nationen, warf der ehemalige deutsche Schulmeister alles Enge und Armselige von sich, das seine Jugend schwer belastet hatte. Für ihn gilt Goethes Wort mehr als für spätere Generationen: „Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Altertum in Eins zusammenzieht."

Das Gefühl für das klassische Altertum hat sich im Lauf von anderthalb Jahrhunderten stark geändert. Winckelmanns Lebenswerk beginnt Früchte zu tragen.

Überall, wo das Verlangen nach Schönheit gebieterisch auftritt, zeigt sich der plastische Sinn gekräftigt. Die Freude an der Form fängt an, jene Prüderie zu überwinden, die im Leib nur das Haus der Sünde sieht. Es war nicht allein philologische Grille, es war auch die grundsätzliche Abkehr von der „schönen Heidenwelt", die den Geschmack an Philosophen und Dichtern durch grammatische Fingerübungen verdarb. Die Jugend mußte sich dort mit der Anwendung toter Regeln beschäftigen, wo Schönheit aus frischer Quelle sprudelte. War es ein Wunder, daß sie gähnte, wenn man von Römern sprach, daß der Gedanke an Hellas Erinnerungen an öde Stunden auf der Schulbank wachrief? Nur durch Betrachtung lebendiger Kunstwerke verlernen wir die Scheu vor den Alten, die uns pseudogelehrtes Pedantentum gleichzeitig mit der Scheu vor unseren eigenen Klassikern eingeflößt hat. Erstaunend und bewundernd sehen wir dann, daß der Weg zur harmonischen Ausgestaltung unseres Daseins von jenen Pfadfindern vorgezeichnet ist, denen wir seit unseren Schuljahren ängstlich aus dem Wege gingen.

Seit Winckelmanns Kunstgeschichte und Lessings Laokoon war die wissenschaftliche Betrachtung von Dichtungen und Skulpturen streng getrennt. Philologen und Archäologen arbeiteten fleißig in ihren Fächern und schufen mühsam ein Mosaikbild der Vergangenheit. Vor dem Übermaß des Materials verlor sich der Gesamteindruck in abgegrenzte Teilansichten. Männer, die das große, glänzende Gewebe des Ganzen im Auge behielten, standen einsam da, ehe die Kunst wieder mit der nationalen Arbeit und der modernen Weltanschauung in Verbindung trat. Der Triumphzug des Apollo von Belvedere, des Zeus von Otricoli, der Ludovisischen Juno durch das Reich der Phantasie bei den europäischen Kulturnationen ist nicht

abgeschlossen. Das Ziel, das Winckelmann ahnte, sieht erst die Gegenwart mit voller Deutlichkeit. Die Photographie macht den Genuß alter Bildwerke im allgemeinsten Sinne zugänglich und der Wunsch verbreitet sich über die Kreise der Gebildeten hinaus, aus dem Gelernten und Geschauten neue Schönheitswerte für die eigene Zeit zu gewinnen.

An die Gegenstände gelehrter Betrachtung heften sich heute sogenannte Fragen. Wir wissen, daß diese Gegenstände ungehobene Lebensschätze bergen, und wir wollen sie, oft allzu eilig, den Händen der pflegenden Gärtner entreißen, um sie hineinzustellen in das kleine, blühende Paradies, mit dem wir unsere Tage umrahmen möchten.

Dazu gehört die Freude an den Gaben des Altertums und das Verständnis für antike Dinge. Am Ende des 19. Jahrhunderts schrieb Herman Grimm: „Einer der großen Verluste, der uns heute bedrückt, ist, daß uns die Fähigkeit beinahe entwandt worden ist, Homer, den Apoll von Belvedere und den Laokoon zu verstehen und uns für sie zu begeistern. Einer späteren Epoche wird ein solcher Zustand freiwilliger Selbstberaubung unmöglich erscheinen.“ Die Gegenwart fühlt diesen Mangel und ist bestrebt, ihn auszugleichen. Voll Furcht vor Pedanten sieht man sich nach lebensgläubigen Meistern um.

Feinfühlende halten die Museen mit ihren numerierten und klassifizierten Kunstwerken für Gefängnisse der Kunst, die Schulstube für eine Leichenkammer der Dichtung. Ihnen gibt Winckelmann den besten Fingerzeig.

Seine Erziehung wirkt heute nach zwei Richtungen.

Wohltätig und veredelnd nimmt sie teil an der modernen Kultur. Uns geht es nicht anders mit dem menschlichen Körper, als es am Ausgang der Gotik

Nikolaus von Pisa und seinen Schülern in der Bildhauerkunst erging. Sie hatten sich satt gesehen an den eckigen, knochigen Formen der kirchlichen Kunsttradition und griffen mit Eifer nach den griechischen Reliefs, um Körper zu sehen, wie alle menschlichen Körper sein sollten. Auch uns ist die Häßlichkeit zum Ekel geworden. Wir verlangen Schönheit im Bild und im Leben, und es treibt uns, die Hülle einer falschen Scham abzuwerfen, die das Natürliche mit dem Mangel des Unsittlichen behaftete. In der „Philosophie de l'art" spricht Taine mit klaren Worten aus, was in den Werken Winckelmanns zwischen den Zeilen zu lesen ist. Er sagt von der Kunst: „C'est l'art par lequel l'homme manifeste les causes et les lois fondamentales de la vie supérieure, non plus en définitions arides inaccessibles à la foule et intelligibles seulement pour quelques hommes spéciaux, non seulement à la raison, mais encore aux sens et au cœur de l'homme le plus ordinaire. L'art a cela de particulier qu'il est à la fois supérieur et populaire, il manifeste ce qu'il y a de plus élevé, et il le manifeste à tous!"

Jetzt, wo wir das Wesen der Kunst begreifen, verstehen wir ihre Bedeutung zu schätzen, die früher nur durch das Gefühl wahrgenommen wurde. Wir verwerten die zarte, fleißige Liebe, die Winckelmann darauf verwendete, für griechische Schönheit den Blick zu reifen:

Wohin wir sehen, grünt junge Kultur, edler Geschmack gehört zu den Vorzügen, dessen ein Höhenmensch bedarf. Der Geschmack will aber gebildet sein, er ist keine Gabe, die uns die Jugend in den Schoß wirft. Ihn läutern die ehrwürdigen Erzieher, deren Arbeit die Grundlagen unseres Strebens gebaut hat. Jene Schönheit lag nach mühsamer, ehr-

licher Tätigkeit vor Winckelmanns staunenden Blicken, jene Schönheit, deren Preis Schiller in den Künstlern sang:

„Der Anmut Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie versteh'n.
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n."

ERSTES BUCH

WINCKELMANNS SCHÖNHEITSLEHRE

Wir gelangen aus der Nacht der Sinnlichkeit zum Mittag der Erkenntnis durch die Morgenröte der Ästhetik, denn die Natur macht keinen Sprung von der Dunkelheit zur Klarheit . . .

A. G. Baumgarten 1750

Es kann leichter, wie Cotta bei Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist; und es verhält sich einigermaßen mit der Schönheit und ihrem Gegenteil, wie mit der Gesundheit und Krankheit. Diese fühlen wir und jene nicht.

Die Schönheit ist eine von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemein deutlicher Begriff unter die unergründlichen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil des Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden. Noch weniger würde es Menschen entweder von so unglücklicher Empfindung, oder von so widersprechendem Dünkel geben können, daß sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der anderen hingegen keinen richtigen Begriff von derselben annehmen. [1]

Man muß sich nicht wundern, daß die Begriffe der Schönheit unter uns sehr verschieden sind von den Begriffen der Chinesen und der indischen Völker, wenn wir bedenken, daß wir selbst uns selten in einem Punkt über ein schönes Gesicht vereinigen. [2]

Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen. In ihrer allgemeinen Form sind die meisten und gesittetesten Völker in Europa sowohl, als in Asien und Afrika übereingekommen. Daher die Begriffe nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, obgleich wir nicht von allen den Grund angeben können. Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. So wie der Geschmack des Weines lieblicher wird durch dessen Farbe in einem durchsichtigen Glase, als aus der kostbarsten goldenen Schale getrunken. Es offenbart sich aber in uns auch eine Erkenntnis des Schönen in einer ungewöhnlichen Einkleidung, und in einer der Natur unangenehmen Farbe. Es ist aber auch die Schönheit verschieden von der Gefälligkeit und Lieblichkeit. Denn lieblich und angenehm ist eine Person zu nennen, die durch ihr Wesen, durch ihre Reden und durch ihren Verstand, auch durch ihre Jugend reizen kann, ohne schön zu sein. [3]

Die Weisen, die den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgeforscht haben und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen suchten, haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten, und der Teile unter sich und mit dem Ganzen gesetzt. Da dies aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welches die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich durch einzelne Kenntnisse, die uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben. ... Weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts höherem kann verglichen werden, ist eine allgemeine und deutliche Erklärung schwierig. Die

höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden. . . . Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der im Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch. [4]

Durch die Einheit und Einfachheit wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden. Denn was in sich groß ist, wird, mit Einfachheit ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blick übersehen und messen, und in einem einzigen Begriff einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert. Denn alles, was wir geteilt betrachten müssen, oder durch die Menge der zusammengesetzten Teile nicht mit einem Male übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe.

Aus diesem Grunde erscheint ein großer Palast klein, wenn derselbe mit Zieraten überladen ist, und ein Haus groß, wenn es schön und einfach aufgeführt worden. [5]

Was die Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers betrifft, so ist hier die Natur der beste Lehrer. Denn im einzelnen ist dieselbe über die Kunst erhaben, so wie diese im Ganzen sich über jene erheben kann. [6]

Die Schönheit läßt sich auf gewisse Grundbegriffe zurückführen, aber nicht durch eine bestimmte Erklärung erschöpfen. Gewöhnlich sagt man, sie bestehe in der gegenseitigen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen. Auf diese Weise verwechselt man die Schönheit mit der Vollkommenheit, welche ebenfalls dadurch nicht bestimmt ist, noch bestimmt werden kann, weil die Menschheit derselben nicht fähig ist. Denn wie kann eine Erklärung die Natur des Schönen genügend erschöpfen, wenn sie dasselbe mit dem Vollkommenen verwechselt? — Die Unmöglichkeit, das Wesen der Schönheit zu erklären und genau zu bestimmen, entsteht daher, weil sie über unsere Fassungskraft hinausgeht. Indem wir uns nichts Erhabeneres und Vollkommeneres als die Schönheit haben denken können, so war die natürliche Folge, daß uns das Schöne und das Vollkommene für gleichbedeutende Dinge gelten. [7]

Das höchste Vorbild der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, oder nur dessen äußere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere und das schwerste ist die Schönheit, weil sie nicht unter Zahl und Maß fällt. Daher ist das Verständnis des Verhältnisses des Ganzen — die Wissenschaft von Knochen und Muskeln — nicht so schwer. Sie ist allgemeiner als die Kenntnis des Schönen. Wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, so würde es dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen. Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit, im Einfachen. Dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben. [8]

Es ist mit der Fähigkeit, das Schöne zu empfinden, wie mit dem gemeinen, gesunden Verstande. Ein jeder glaubt denselben zu besitzen, wenn er auch seltener als der Witz ist. Weil man Augen hat, wie ein anderer, so will man so gut als ein anderer sehen können. So wie sich selbst nicht leicht ein Mädchen für häßlich hält, so verlangt ein jeder das Schöne zu kennen. Es ist nichts empfindlicher, als jemandem den guten Geschmack absprechen zu wollen. Ja man bekennt sich selbst eher mangelhaft in allen Arten von Kenntnissen, als daß man den Vorwurf hören möchte, zur Kenntnis des Schönen unfähig zu sein. Diese Fähigkeit ist, wie der poetische Geist, eine Gabe des Himmels. Sie bildet sich von selbst, aber sie würde ohne Lehrer und Unterricht leer und tot bleiben. [9]

Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade gegeben. Meistens ist das Gefühl nur kurz, wie der Ton einer kurzgespannten Saite. Das Schöne und das Mittelmäßige ist vielen gleich willkommen, wie das Verdienst und der Pöbel bei einem Menschen von ungemessener Höflichkeit. Bei einigen befindet sich diese Fähigkeit in so geringem Grade, daß sie bei Austeilung derselben von der Natur übergangen scheinen. —

Man könnte auch auf die Seltenheit dieser Empfindung aus dem Mangel an Schriften, die das Schöne lehren, einen Schluß ziehen. Denn von Plato bis auf unsere Zeit sind die Schriften dieser Art vom allgemeinen Schönen leer, ohne Unterricht und von niedrigem Gehalt. [10]

Die Empfindung des Schönen wird durch gute Erziehung geweckt und gezeitigt. Sie meldet sich früher als bei vernachlässigter Erziehung, die sie aber

nicht ersticken kann (wie ich an mir selbst erfahren habe). Sie entwickelt sich eher an großen als an kleinen Orten, und im Umgang mehr als durch Gelehrsamkeit. Denn das viele Wissen, sagen die Griechen, erweckt keinen gesunden Verstand.

Das Leben an Orten, die von Höfen entfernt und ohne große Veränderung sind, in einem Umgang nur mit seinesgleichen, in beständiger Arbeit und in Sorgen der Nahrung, schränkt den Geist ein. [11]

Bei angehender Jugend ist die Empfindung des Schönen, wie eine jede Neigung, in dunkle und verworrene Rührungen eingehüllt. In wohlgebildeten Knaben kommt sie früher, als in andern, weil wir gewöhnlich denken, wie wir beschaffen sind. Deutlicher macht sie sich bemerkbar, wenn beim Lesen eines Autors die Empfindung stärker berührt wird, wo der wilde Sinn hinüberführt, wie dieses zuweilen geschieht in der Rede des Glaukos an den Diomedes, wo der rührende Vergleich des menschlichen Lebens mit Blättern steht, die der Wind abwirft und die im Frühling wieder hervorsprosssn.

Wo diese Empfindung nicht ist, predigt man Blinden die Kenntnis des Schönen, wie die Musik einem nichtmusikalischen Ohr keinen Eindruck macht.

Da ferner die menschliche Schönheit zur Kenntnis in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist, so habe ich bemerkt, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind, die Empfindung für das Schöne in der Kunst nicht leicht angeboren und lebhaft haben.

Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst als in der Natur erfordert, weil jenes, wie die Tränen im Theater ohne Schmerz sind, ohne Leben ist und durch die Einbildung erweckt oder ersetzt werden

muß. Da aber diese weit feuriger in der Jugend als im männlichen Alter ist, so soll die Fähigkeit, von der wir reden, zeitig geübt und auf das Schöne geführt werden, ehe das Alter kommt, in dem wir uns entsetzen, zu bekennen, es nicht zu fühlen. [12]

Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gips, der über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt. Das Vorbild dieses Gefühls ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern, was der innere, feinere Sinn, der von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst, empfindet .... Man muß in Lehren und in Gesetzen den höchsten Ton suchen, weil die Saite von selbst nachläßt: ich sage, was sein sollte, nicht was zu sein pflegt, und mein Begriff ist nie die Probe von der Richtigkeit der Rechnung. Das Werkzeug dieser Empfindung ist der äußere Sinn, und der Sitz derselben der innere: jener muß richtig, und dieser empfindlich und fein sein. Es ist aber die Richtigkeit des Auges eine Gabe, die vielen mangelt, wie ein feines Gehör und ein empfindlicher Geruch. [13]

Selbst feurige flüchtige Köpfe sind nicht die fähigsten zur Empfindung des Schönen. So wie der Genuß unser selbst und das wahre Vergnügen in der Ruhe des Geistes und des Körpers zu erlangen ist, so ist es auch der Genuß des Schönen, der also zart und sanft sein muß und wie ein milder Tau kommt, nicht wie ein Platzregen. [14]

Wenn der äußere Sinn ruhig ist, so ist zu wünschen, daß der innere diesem gemäß vollkommen sei. Denn es ist derselbe wie ein zweiter Spiegel, in dem

wir das Wesen unserer eigenen Ähnlichkeit durch das Profil sehen.

Der innere Sinn ist die Vorstellung und Bildung der Eindrücke in dem äußeren Sinn. Es ist, mit einem Wort, was wir *Empfindung* nennen. Der innere Sinn ist aber nicht allezeit dem äußeren proportioniert. Denn er ist nicht im gleichen Grade empfindlich wie dieser, weil er mechanisch verfährt, wo dort eine geistige Wirkung ist. ... Der innere Sinn muß fertig, zart und bildkräftig sein. Fertig und schnell, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind und der Überlegung vorangehen. Was wir durch Überlegung empfinden, ist schwächer. Zart muß dieser Sinn sein, weil das Schöne in der Harmonie der Teile besteht. Ihre Vollkommenheit ist ein sanftes Steigen und Sinken und wirkt gleichmäßig in unserer Empfindung. Jede heftige Empfindung ist der Betrachtung und dem Genusse des Schönen nachteilig, weil sie zu kurz ist. Sie führt auf einmal dahin, was sie stufenweise erreichen sollte. Die dritte Eigenschaft des inneren Gefühls, welche in einer lebhaften inneren Nachbildung des betrachteten Schönen besteht, ist eine Folge der beiden ersteren, und nicht ohne jene. Ihre Kraft wächst, wie das Gedächtnis, durch die Übung. Diese Fähigkeit ist als eine seltene Gabe des Himmels zu schätzen, welche den Sinn zum Genuß des Schönen und des Lebens selbst fähig gemacht hat. Denn die Glückseligkeit des Lebens besteht in einer Dauer angenehmer Empfindungen. [15]

Die Schönheit ist nichts anderes als ein Mittel von den Extremis. Wie eine Mittelstraße in allen Dingen das Beste ist, so ist sie auch das Schönste. Um das Mittel zu treffen, muß man die beiden Extreme kennen. Gott und die Natur haben das bessere gewählt und die Schönheit der Form besteht selbst

darin, daß sich Dinge zu einem Mittel verhalten. Die Uniformität macht keine Schönheit. Unser Gesicht konnte also nicht wie das Gesicht der Tiere aus zwei Teilen, Stirn und Nase, bestehen. Die Harmonie ist vollkommen in ungleichen Zahlen. Zwei Dinge nebeneinander tun ohne ein drittes nicht gut. Wenn aber die Gleichheit der Zahlen wächst, so wird die Uniformität unmerklicher und sie nehmen die Natur der ungleichen Zahl an. [16]

Die Anmut, die nur in zwei Namen bei den ältesten Griechen verehrt wurde, ist wie die Venus von höherer Geburt, und von der Harmonie, *dem Ursprung und der Mutter aller Schönheit*, entsprungen und gebildet. Daher ist sie beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von jener sind. Die andere ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen, sie ist eine Tochter der Zeit, und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Anmut nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Milde ohne Erniedrigung denen teilhaftig, die ein Auge auf sie werfen. Sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern begierig, nicht unerkannt zu bleiben. Jene aber scheint sich selbst genug und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden. Sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen. ... Diese Anmut in Werken der Kunst scheint schon der göttliche Dichter gekannt zu haben, und er hat sie in dem Bild der Vermählung des Vulkan mit der schönen, leichtgekleideten Aglaja vorgestellt. [17]

Über die Schönheit beider Geschlechter wäre besser zu reden als zu schreiben. Mir deucht aber, mein Satz sollte in allen Ländern zu recht bestehen.

Denn der Beweis kann von den Tieren anheben, unter denen ohne Widerspruch das männliche Geschlecht schöner als das weibliche ist. In Absicht auf uns hat die Erfahrung gelehrt, daß in jeder Stadt mehr schöne junge Leute als schöne Weiber sind, und ich habe niemals so hohe Schönheiten in dem schwachen Geschlechte, als in dem unsrigen, gesehen. Was hat denn das Weib schönes, das wir nicht auch haben? Denn eine schöne Brust ist von kurzer Dauer, und die Natur hat sie nicht zur Schönheit, sondern zum Aufziehen der Kinder gemacht. In dieser Absicht kann sie nicht schön bleiben. Die Schönheit ist sogar den Männern noch im Alter eigen, und man kann von vielen alten Männern sagen, daß sie schön sind. [18]

Glücklich ist, wer das wahre Schöne kennt und sehend ist in einem Lande der Blinden. Vielleicht sage ich zu viel, denn man kann glücklich sein ohne diese Kenntnisse, aber ich glaube, nicht ohne die Empfindung, wenn diese auch gleich dunkel bleibt.

In einem Lande der Blinden allein sehend zu sein, das heißt: an einem Ort leben, wo alles auf das Wissen ankommt und wo man der Einzige ist, der weiß, was man nicht aus Büchern wissen kann. [19]

Ich bin wahrhaftig betrübt über die Vergänglichkeit menschlicher Schönheit und über den schnellen Lauf des Frühlings unseres Lebens. Man geht also gewisser und mit beständigeren Ideen in marmornen Schönheiten. [20]

Unter keinem Volke ist die Schönheit so hoch als bei den Griechen geachtet worden. Deshalb suchte eine jede schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volk bekannt zu werden, und sich besonders

den Künstlern gefällig zu erzeigen, weil diese den Preis der Schönheit bestimmten.

Die allgemeine Achtung der Schönheit ging so weit, daß die spartanischen Weiber einen Apollo oder Bacchus, oder einen Narcissos, Hyacinthes oder einen Kastor und Pollux in ihrem Schlafzimmer aufstellten, um schöne Kinder zu haben. Hat es Grund, was ein Zeitgenosse von Trajans Zeiten sagt, daß man nicht mehr auf männliche Schönheiten achtsam sei oder dieselben zu schätzen wisse, so liegt auch in dieser Unachtsamkeit eine Ursache von dem Abnehmen der Kunst. [21]

Eine Statue des Siegers, in dessen Gleichheit und Ähnlichkeit, in Olympia an dem heiligsten Ort in Griechenland gesetzt, und vom ganzen Volk gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen, als zu erlangen. Niemals ist für Künstler unter irgend einem Volk eine so häufige Gelegenheit gewesen, sich zu zeigen. [22]

Die Jugend wurde in den Schulen der Weisheit und der Kunst unterrichtet. Plato erlernte die Zeichnung zugleich mit den höheren Wissenschaften. Dies geschah, damit die Jugend zur wahren Kenntnis und zur Beurteilung der Schönheit gelangen möchte. [23]

Wie ist es aber geschehen, daß die Gründe der Kunst und der Schönheit so wenig untersucht geblieben? Die Schuld daran liegt in der uns angeborenen Trägheit, aus uns selbst zu denken, und in der Schulweisheit. Auf der einen Seite sind die alten Werke der Kunst als Schönheit angesehen worden ... aber die Altertümer haben nur Anlaß gegeben, Belesenheit auszuschütten. Auf der andern Seite hin-

gegen hat man uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten und Umschweife geführt, die am Ende vornehmlich gedient haben, eine Menge Bücher zu schreiben und den Verstand durch Ekel zu ermüden. Aus diesen Gründen haben sich die großen allgemeinen Wahrheiten, die auf Rosen zur Untersuchung der Schönheit und von dieser zu ihrer Quelle führen, in leere Betrachtungen verloren. [24]

Die Begriffe der Schönheit bilden sich bei den meisten Künstlern aus unreifen, ersten Eindrücken, die selten durch höhere Schönheit geschwächt oder vertilgt werden, zumal wenn sie, entfernt von den Schönheiten der Alten, ihre Sinne nicht verbessern können. Denn es ist mit dem Zeichnen wie mit dem Schreiben: wenige Knaben, welche schreiben lernen, werden mit Gründen von der Beschaffenheit der Züge, des Lichts und des Schattens an denselben, worin die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführt, sondern man gibt ihnen die Vorschrift nachzumachen, und die Hand bildet sich im Schreiben, ehe der Knabe auf die Gründe von der Schönheit der Buchstaben achtet. Ebenso lernen die meisten jungen Leute zeichnen. Und so wie die Züge im Schreiben in vernünftigen Jahren bleiben, wie sie sich in der Jugend geformt haben, so malen sich gewöhnlich die Begriffe der Zeichner von der Schönheit in ihrem Verstande, wie das Auge gewöhnt worden, dieselbe zu betrachten und nachzuahmen. Sie werden unrichtig, da die meisten nach unvollkommenen Mustern zeichnen. [25]

Die Schönheit soll sein, wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoße der Quelle geschöpft, das, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen *fremden Teilen geläutert* ist.

Sie ist jedem Alter eigen, aber wie den Göttinnen der Jahreszeiten, in verschiedenem Grade. Mit der Jugend gesellt sie sich vornehmlich. Daher ist der Kunst großes Werk, dieselbe zu bilden. In ihr fanden die Künstler mehr als im männlichen Alter, die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung, indem die Formen der schönen Jugend der Einheit der Meeresfläche gleichen, welche in einiger Entfernung ebenso stille wie ein Spiegel erscheint, obgleich das Meer allzeit in Bewegung ist und Wogen wirft. So wie aber die Seele, als ein einfaches Wesen viele verschiedene Begriffe auf einmal und in einem Augenblicke hervorbringt, ebenso ist es auch mit dem schönen jugendlichen Umriß, der einfach scheint und unendlich verschiedene Abweichungen auf einmal hat. [26]

Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel, und hat Formen oder Teile, die sich in anderen Körpern vollkommener finden oder denken lassen. Dieser Erfahrung gemäß verfuhren die weisen Künstler, wie ein geschickter Gärtner, der verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropft, sowie eine Biene aus vielen Blumen sammelt. So blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das Individuelle, einzeln Schöne eingeschränkt, sondern die Künstler suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen. Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung. [27]

Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine angestammte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und seine wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen

Künstler der Griechen suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden und dieselbe zu beleben. Dies gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue. Durch die Hände der Künstler wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, die, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen scheinen mußten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welche Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das Sinnliche zu erheben. [28]

Wie die Alten stufenweis von der menschlichen Schönheit bis an die göttliche hinaufgestiegen waren, so blieb diese Staffel der Schönheit. Neben den Göttern stehen die Helden und Heldinnen aus der Fabel, und diese sowohl als jene waren den Künstlern Ideale der Schönheit. In ihren Helden, das ist im Menschen, denen das Altertum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieselben zu überschreiten und den sehr feinen Unterschied zu verwischen. Die Formen bildeten sie an Helden heldenmäßig, und gaben gewissen Teilen eine mehr große als natürliche Erhabenheit; in die Muskeln legten sie eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Die Absicht hiervon war die möglichste Mannigfaltigkeit, welche sie suchten. Im Rumpf des Herkules sind die Muskeln wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben, und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde des schönsten Gottes, sind die Muskeln gelinde, und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühl als dem Gesicht offenbar. [29]

Dem Ideal näherten sich die alten Künstler in Köpfen bestimmter Personen, soweit es ohne Nachteil der Ähnlichkeit geschehen konnte. Man sieht an solchen Köpfen, mit wie großer Weisheit gewisse Kleinigkeiten übergangen sind, die nichts zur Ähnlichkeit beitragen. Viele Runzeln sind nicht angedeutet, die nach den Jahren hätten da sein müssen, und die da, wo sie der Idee der Schönheit nichts nehmen, ausgedrückt sind, wie unter dem Kinn und am Hals. Man beobachtete hier die Lehre, das Gute so groß als möglich zu machen, und das Schlechte zu verstecken und zu vermindern. [30]

Nächst der Kenntnis der Schönheit ist bei dem Künstler der *Ausdruck* und die *Handlung* zu beachten, denn es kann eine Figur durch die Handlung schön erscheinen, aber fehlerhaft in derselben niemals für schön gehalten werden.

Der Ausdruck verändert die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden. Und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist sie der Schönheit. ... Deswegen ist die Stille derjenige Zustand, welcher der Schönheit, sowie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind. ... Es kann der Begriff einer hohen Schönheit auch nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen, von allem Einzelnen abgerufenen Betrachtung der Seele. ... Auch hier offenbart sich die große Lehre des Empedokles von dem Streite und der Freundschaft, durch deren gegenseitige Wirkung die Dinge in der Welt in den gegenwärtigen Zustand gesetzt sind. Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm, aber

durch die Vermählung zweier entgegengesetzter Eigenschaften erwächst das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne. [31]

Da der Künstler das Schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist er auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaft beschränkt. Von dieser Betrachtung kann man sich in zweien der schönsten Werke des Altertums überzeugen, von denen das eine ein Bild der Todesfurcht, das andere des höchsten Leidens und Schmerzes ist.

Ein solcher Zustand, wo Empfindung und Überlegung aufhört, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt, und der große Künstler konnte hier die höchste Schönheit bilden, so wie er sie gebildet hat. Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben. — Laokoon ist ein Bild des empfindlichsten Schmerzes. Aber es erscheint der geprüfte Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will. [32]

Viele Künstler sind geschickt in der Proportion, aber wenige haben Schönheiten hervorgebracht, weil hier der Geist und das Gefühl mehr als der Kopf arbeiten. [33]

In bezug auf die Ruhe in der Komposition der alten Künstler erscheint niemals in ihren Werken eine Gesellschaft, in der sich ein jeder zugleich mit dem anderen will hören lassen, oder ein Haufen Volk — wie in einem plötzlichen Zusammenlauf, wo einer auf den anderen zu steigen scheint. Sondern ihre Bilder gleichen Versammlungen von Personen, die Ach-

tung bezeugen und erfordern. Sie verstanden sehr wohl, was wir *gruppieren* nennen. [34]

Der Bildhauer soll mit Maß und Zirkel arbeiten, der Maler aber soll das Maß im Auge haben. [35]

Im Gekünstelten verliert sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will. [36]

Es hat aber mit der Kunst gleiche Bewandtnis als wie mit dem Menschen: Denn, so wie die Lüste bei demselben zu ersterben beginnen, das Vergnügen zu schwatzen zunimmt, so treten dort die Kleinigkeiten an die Stelle der gefallenen Größe. [37]

Die Griechen beobachteten bei allen Figuren dieselbe Regel, welche man beim Darstellen der Jahreszeiten berücksichtigen muß, von denen jede, sie mag unter dem Bild einer jugendlichen oder betagten Person erscheinen, auf ihre Weise schön und anmutig sein wird. Dieses Bestreben, alle Lebensalter der Menschen schön darzustellen, wie das Jahr, etwa vom Frühling bis zum Herbst, schön und angenehm ist, wurde von den griechischen Künstlern nicht nur in dem Ganzen ihrer Werke, sondern auch in jedem einzelnen Teile derselben beobachtet. Man kann daher sagen, daß sie überall mäßigend verfuhren, vom Allgemeinen zum Besonderen übergehend, wie die Natur vom Stamm des Baumes zu den Zweigen. [38]

Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung des Alten, und was jemand von Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundere, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der

Alten, besonders der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso unnachahmlich wie den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man, wie Nikomachos von der Helena des Zeuxis, urteilen: „Nimm *meine* Augen", sagte er zu einem Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie dir eine Göttin scheinen." Mit diesem Auge haben Michelangelo, Raphael und Poussin die Werke der Alten angesehen. Sie haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft. [39]

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse ideale Schönheiten derselben, die, wie uns ein Ausleger des Plato lehrt, von Bildern, bloß im Verstande entworfen, gemacht sind. [40]

Das Gesetz, die Personen „ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen", war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzt notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus. [41]

Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur, die ideale Schönheit die erhabenen Züge. Von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche. [42]

Man kann nicht weiter als bis zur Wahrscheinlichkeit gehen. Es verdient aber diese Wahrscheinlichkeit die Aufmerksamkeit unserer Künstler und Kenner der Kunst, und dieses um so viel mehr, da

es notwendig ist, die Verehrung des Denkmals der Griechen von dem ihr von vielen beigemessenem Vorurteil zu befreien, um nicht zu scheinen, der Nachahmung derselben bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beizulegen. [43]

Bernini hat den Griechen den Vorzug einer teils schöneren Natur, teils idealen Schönheit ihrer Figuren streitig machen wollen. Er war außerdem der Meinung, daß die Natur allen ihren Teilen das erforderliche Schöne zu geben wisse: die Kunst besteht darin, es zu finden. Er hat sich gerühmt, ein Vorurteil abgelegt zu haben, worin er in bezug auf die mediceische Venus anfangs gewesen, dessen Unrichtigkeit er nach einem mühsamen Studium in der Natur wahrgenommen. Also ist es die Venus gewesen, welche ihn Schönheiten in der Natur entdecken gelehrt, die er vorher allein in jener zu finden geglaubt hat, und die er ohne die Venus nicht würde in der Natur gesucht haben. Das Studium der Natur muß also ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen sein, als es das Studium des Antiken ist. Und Bernini hätte jungen Künstlern, die er jederzeit auf das Schönste in der Natur vorzüglich wies, nicht den kürzesten Weg dazu gezeigt. [44]

Die Nachahmung der Alten kann lehren, geschwinder klug zu werden, weil man den Inbegriff desjenigen findet, was in der ganzen Natur ausgeteilt ist, und sieht, wie weit die schönste Natur sich über sich selbst, kühn aber weislich erheben kann. Sie wird lehren, mit Sicherheit zu denken und zu entwerfen, indem sie hier die höchsten Grenzen des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt sieht. Wenn der Künstler auf diesen Grund baut und sich

die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßt, so ist er auf dem Weg, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums, werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern. Er wird bei Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen, und mit Hilfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen wird er sich selbst eine Regel bilden. Seelen, denen die Natur hold gewesen,

„... quibus arte benigna
et meliore luto pinxit praecordia Titan“[1]

haben hier den Weg vor sich offen, Originale zu werden. [45]

Die Richtigkeit im Umriß muß von den Griechen allein erlernt werden. Der edelste Umriß vereint oder umschreibt alle Teile der schönsten Natur und der idealen Schönheiten in den Figuren der Griechen oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beiden. ... Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen scheidet, ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht immer greifliche Grenze auf beiden Seiten zu sehr abgewichen. Wer einen ausgehungerten Umriß vermeiden wollte, ist in die Schwulst verfallen, und wer diese vermeiden wollte, in das Magere. Michelangelo ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, daß er das Altertum erreicht, aber nur in starken muskulösen Figuren, in Körpern aus der Heldenzeit. [46]

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Aus-

[1] Juvenal. XIV, 35.

druck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wühlen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese schildert sich in dem Gesicht des Laokoon — und nicht in diesem allein — bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, der sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers zeigt und den man an dem schmerzlich eingezogenen Unterleib beinahe selbst zu empfinden glaubt, äußert sich dennoch mit keiner Wut im Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil in seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht. Es ist vielmehr ein ängstliches Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philokletes: sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können. [47]

Der Ausdruck einer großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler muß die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, die er seinen Werken einprägt. In Griechenland reichte die Weisheit der Kunst die Hand, und blies den Figuren mehr als gemeine Seelen ein. [48]

Je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand.

Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften, groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. ... Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig aber zugleich wirksam, stille aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden. [49]

Die schönen Künste haben ihre Jugend sowohl wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Äschylos, und sein Agamemnon ist viel dunkler als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten griechischen Maler nicht anders gezeichnet als ihr erster Tragiker gedichtet hat. Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran, das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt.

Dieses letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern. Es ist nur großen Meistern eigen. Heftige Leidenschaften sind ein Vorteil auch für ihre Schüler. [50]

Das Schöne in der Kunst beruht mehr auf feinem Sinne und auf einem geläuterten Geschmack als auf einem tiefen Nachdenken. [51]

Das Studium der Natur, an welches sich Bernini in reiferen Jahren gehalten hat, scheint diesen Künstler von der schönen Form abgeführt zu haben. Gewiß ist, daß man eine Statue des Königs Ludwigs XIV. zu Pferde nicht hat brauchen können. Man hat daher einen Curtius, der sich in den Pfuhl stürzt, aus dieser Statue gemacht. Die sorgfältigste Beobachtung der Natur muß also nicht hinlänglich sein zu vollkommenen

Begriffen der Schönheit, so wie das Studium der Anatomie allein die schönsten Verhältnisse des Körpers nicht lehren kann. [52]

Pythagoras sieht die Sonne mit anderen Augen als Anaxagoras: jener als einen Gott, dieser als einen Stein, wie ein alter Philosoph sagt. Der Neuling in der Kunst mag Anaxagoras sein, Kenner werden der Partei des Pythagoras beistehen. Die Erfahrung selbst kann nie ohne Betrachtung des hohen Ausdrucks in den Gesichtern Raphaels Wahrheit und Schönheit finden und lehren. Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse nachdenkliche Miene etwas Ernsthaftes enthält. Das Altertum scheint also geurteilt zu haben. Die Künstler haben diese Miene in alle Köpfe des Antinous gelegt. Man weiß ferner, daß, was beim ersten Augenblick gefällt, nachher oftmals aufhört zu gefallen. Was den vorübergehenden Blick hat sammeln können, zerstreut ein aufmerksameres Auge, und die Schminke verschwindet. Eine ernsthafte Schönheit wird uns niemals satt und zufrieden gehen lassen, man glaubt beständig, neue Reizungen zu entdecken. So sind die Schönheiten Raphaels und der alten Meister beschaffen: nicht spielend und liebreich, aber wohlgebildet und erfüllt mit einer wahrhaften und ursprünglichen Schönheit. [53]

Das schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß alles, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheint. [54]

Schlechte Künstler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es in Warzen und in Runzeln. [55]

Unser Verstand hat die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu sein, was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist. Aus keinem andern Grund dauern die Begriffe von unserer Kindheit länger, weil wir alles, was uns vorgekommen, als außerordentlich angesehen haben. Die Natur selbst lehrt uns also, daß sie nicht durch gemeine Sachen bewegt wird. Die Kunst soll hierin die Natur nachahmen, sie soll erfinden, was jene verlangt. [56]

Die Alten pflegten Statuen von häßlichen Satyrn zu machen, welche hohl waren. Wenn man sie öffnete, zeigten sie kleine Figuren der Grazien. Wollte man nicht dadurch lehren, daß man nicht nach dem äußeren Schein urteilen solle, und daß dasjenige, was der Gestalt abgeht, durch den Verstand ersetzt werde? [57]

Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung. Unter jenem verstehe ich die knechtische Folge, in dieser aber kann das Nachgeahmte gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden. Domenichino hat die Köpfe des sogenannten Alexanders zu Florenz und der Niobe zu Mustern gewählt. Sie sind in seinen Figuren zu erkennen und doch sind sie nicht eben dieselben. Auf Steinen und Münzen findet man sehr viele Bilder aus Poussins Gemälden. Aber sie sind bei ihm wie eine versetzte Pflanze, die sich verschieden vom ersten Grunde zeigt. [58]

Anmut ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfange, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt. Die Anmut ist ein Geschenk

des Himmels, aber nicht wie die Schönheit. Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung und kann zur Natur werden, sie ist fern von Zwang und gesuchtem Witz; aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiß, die Natur in allen Handlungen auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfachheit und in der Stille der Seele wirkt sie. ... Aller Menschen Tun und Handeln wird durch Anmut angenehm und in einem schönen Körper herrscht sie mit großer Gewalt. Xenophon war mit derselben begabt, Thukydides aber hat sie nicht gesucht. Michelangelo hat sie nicht erlangt; über die Werke des Altertums aber hat sie sich allgemein ergossen und ist auch in dem Mittelmäßigen zu erkennen. [59]

Plato in Raphaels Schule von Athen rührt nur den Finger und er sagt genug. ... Wie es schwerer ist, viel mit wenigem anzuzeigen, als es das Gegenteil ist, und der wahre Verstand mit wenigem mehr als mit vielem zu wirken liebt, so wird eine einzelne Figur der Schauplatz aller Kunst eines Meisters sein können.
Dieses lehren die Werke der Alten und es würden ihnen ähnliche geschrieben und gebildet werden, wenn ihre Schriften wie ihre Bildwerke betrachtet und untersucht würden. [60]

In den Gebärden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit von innerem Vergnügen; auf dem Gesicht einer Bacchantin blitzt gleichsam nur die Morgenröte der Wollust auf. [61]

Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer sein sollen, erfordern Verzierungen, die eine längere Periode als Kleidertrachten haben, das

ist, entweder solche, die sich viele Jahrhunderte hindurch in Ansehen erhalten haben und bleiben werden, oder solche, die nach den Regeln und dem Geschmack des Altertums gearbeitet sind. Sonst wird es geschehen, daß Verzierungen veralten und aus der Mode kommen, ehe das Werk, wo sie angebracht sind, vollendet worden. [62]

Ein Gebäude ohne Zierde ist wie die Gesundheit in Dürftigkeit, die niemand allein für glücklich hält. Das Einerlei kann in der Baukunst, sowie in der Schreibart und in anderen Werken der Kunst, tadelhaft werden. Die Zierde hat ihren Grund in der Mannigfaltigkeit. In Schriften und an Gebäuden dient sie dem Geiste und dem Auge zur Abwechslung; und wenn die Zierde in der Baukunst sich mit Einfalt gesellt, entsteht Schönheit. Denn eine Sache ist gut und schön, wenn sie ist, wie sie sein soll. Es sollen daher Zieraten eines Gebäudes ihrem allgemeinen sowohl, als besonderem Endzweck gemäß bleiben: sie sind als die Kleidung anzusehen, welche die Blöße zu decken dient, und je größer ein Gebäude von Anlage ist, desto weniger erfordert es Zieraten. So wie ein kostbarer Stein nur wie in einen goldenen Faden einzufassen wäre, damit er sich selbst in seinem völligen Glanze zeige. [63]

In dem Plane der Zieraten bei den Alten herrschte jederzeit das Einfache. Bei den Neueren, die nicht den Alten folgten, ist das Gegenteil. Jene suchen Einheit in den Zieraten, die als Zweige zu einem Stamm gehören, diese schweifen aus und man findet zuweilen weder Anfang noch Ende. [64]

Die Bildsäule eines Gottes muß eine ideale Sache sein. Was den Körper anbelangt, so muß er von alledem frei sein, was das Bedürfnis der mensch-

lichen Schwachheit erfordert, da ein ätherischer und belebender Geist ihm eingegossen ist, der, keiner Veränderung unterworfen, sich überall gleich verbreitet und eigentlich sozusagen die Gestalt bildet, deren Umriß bloß ein Gefäß dieses Geistes zu sein scheint. Nach dieser hohen Idee haben die Alten gebildet. [65]

Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, ist ein Begriff, der zugleich die Person und die Sache, das Enthaltende und das Enthaltene in sich faßt. . . . Das Schöne ist von weiterem Umfang als die Schönheit. Dies geht eigentlich die Bildung an und sie ist die höchste Absicht der Kunst. Das Schöne aber erstreckt sich auf alles, was gedacht, entworfen und ausgearbeitet wird. [66]

Zwischen Homer und dessen besten Übersetzungen ist kein anderer Unterschied, als zwischen den Werken der Alten oder Raphaels und deren Abbildungen. Diese sind tote Bilder und jene reden. Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder selbst erreicht werden. [67]

Die Kunst als eine Nachahmerin der Natur soll zur Bildung der Schönheit allezeit das Natürliche suchen, und alles Gewaltsame, soviel möglich ist, vermeiden, weil selbst die Schönheit im Leben durch gezwungene Gebärden mißfällig wird. [68]

Will man das Lehren in der Kunst mit dem Ergötzen verbinden, so gilt auch hier, was jener Spartaner sagte, daß das Lehren sei, das Gute dem Knaben angenehm zu machen. Denn so wie das Auge

sich von strahlenden Farben abwendet, und sich im Grünen erquickt, so ist es auch mit dem Verstand. Die Kunst aber ist in ihren Bildern verschieden von der Dichtkunst, und kann die schrecklich schönen Bilder, die diese malt, nicht mit Vorteil ausführen. Die wütende Notwendigkeit des Horaz würde also, im Bilde vorgestellt, unser Gesicht sich abwenden lassen, und die dichterische Zwietracht des Petronius kann ebensowenig als die Gorgonen des Äschylos in der Malerei erscheinen. [69]

Man kann nicht sehr schlecht schreiben, wenn man in den Schriften der Alten anmerkt, was man wünscht, daß sie geschrieben und nicht geschrieben hätten. Nächstdem, daß man selbst denke und nicht andere für sich denken lasse. Dann stelle man sich vor, im Angesichte aller Welt zu reden, alle Leser für Feinde zu halten und schreibe womöglich nichts, als was der Nachwelt würdig kann erkannt werden. Dieses ist sehr schwer zu erfüllen, aber das erste steht in eines jeden Vermögen. [70]

Im Schreiben ist meine Regel, nichts mit zwei Worten zu sagen, was mit einem einzigen geschehen kann. [71]

In der Kunst ist nichts klein, so wenig als in dem geringsten Insekt, nach den Absichten betrachtet. [72]

Vermutlich ist die Kunst nach folgendem Grade gestiegen: Erstens suchte man die Form an sich, alsdann die Proportion, sodann Licht und Schatten, hierauf die Schönheit der Form, alsdann das Kolorit, ferner die Anmut, dann die Fülle der Gewänder. [73]

Die Griechen bildeten ihre Schönheit wie die Natur. Diese würde nach der ihr von dem Schöpfer eingepflanzten Wirkung, die auf das Beste und Vollkommenste zielt, schöne Menschen bereiten, wenn sie die Frucht in der Mutter frei von allen gewaltsamen Zufällen und ohne Störung heftiger Leidenschaften bilden könnte. In dieser Absicht suchten die ersten großen Künstler die Köpfe und die Gestalt ihrer Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von innerer Empörung in einem Gleichgewicht des Gefühls und in einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzustellen. [74]

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen. Nachdem suchte man die Schönheit, und endlich folgte das Überflüssige. Dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst. Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist: den Umkreis desselben, nicht dessen Aussicht. Dieses war das Notwendige. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, wodurch die Großheit in die Kunst kam, und endlich gelangte man stufenweise zur höchsten Schönheit. Nachdem alle Teile derselben vereinigt waren und man an ihre Ausschmückung dachte, fiel man in das Überflüssige und Gekünstelte, und dieses wurde soweit getrieben, bis sich die Großheit der Kunst unter den Zieraten verlor und zuletzt ging die Kunst selbst in Vergessenheit. [75]

An einen nordischen Maler

Sucht in euren Werken die edle Einfalt in den Umrissen und in der Kleidung, und stellt euch in Ermanglung des Kopfes der Niobe einen Kopf vor,

dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zug der Feder schnell, aber richtig unverbesserlich entwarf. So sind jene Köpfe gearbeitet, die nicht *gemacht*, sondern hingehaucht erscheinen, aber durch einen Hauch der Pallas, wie er die Menschen des Prometheus belebte. Flieht die gelehrte Andeutung vieler Dinge und sucht nicht überweise zu sein. Erzeugt eine griechische Schönheit unter einem cimbrischen Himmel und erhebt sie, wenn es möglich ist, über alle Empfindung, welche die Züge der Schönheit stören könnte. Sie sei, wie die Weisheit, die aus Gott erzeugt ward, in dem Genuß der Seligkeit versenkt und bis zur göttlichen Stille auf sanften Flügeln getragen. [76]

Die Betrachtung des Schönen ist die Seele der ganzen Kenntnis der Kunst des Altertums. Der Himmel hat sie nicht verschwenderisch verliehen und sie ist so selten, daß Michelangelo in der Betrachtung geblieben, aber nicht zur völligen Kenntnis gelangt ist. Raphael ist der Einsicht des Schönen näher gekommen. [77]

Mein vieljähriger Aufenthalt in Rom, die immer fortgesetzte Lektüre der Alten, der freie Zutritt zu allem, was ich nur zu sehen wünschte, haben mich instand gesetzt, in bezug auf die Schönheit weiter und schärfer zu sehen als die Künstler, auch wenn sie Kopf haben. Wieviel herrliche Dinge hat man nicht hier entdeckt und wieviele findet man täglich! Das Vergnügen, das ich beim Anblick neuentdeckter Denkmäler der Kunst empfinde, ist das Höchste und Reinste, das ich kenne, und kein anderes Vergnügen in der Welt wiegt es auf. . . . Ich strebe nach nichts, und wer, wie ich, weder etwas

Die Griechen bildeten ihre Schönheit wie die Natur. Diese würde nach der ihr von dem Schöpfer eingepflanzten Wirkung, die auf das Beste und Vollkommenste zielt, schöne Menschen bereiten, wenn sie die Frucht in der Mutter frei von allen gewaltsamen Zufällen und ohne Störung heftiger Leidenschaften bilden könnte. In dieser Absicht suchten die ersten großen Künstler die Köpfe und die Gestalt ihrer Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von innerer Empörung in einem Gleichgewicht des Gefühls und in einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzustellen. [74]

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen. Nachdem suchte man die Schönheit, und endlich folgte das Überflüssige. Dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst. Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist: den Umkreis desselben, nicht dessen Aussicht. Dieses war das Notwendige. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, wodurch die Großheit in die Kunst kam, und endlich gelangte man stufenweise zur höchsten Schönheit. Nachdem alle Teile derselben vereinigt waren und man an ihre Ausschmückung dachte, fiel man in das Überflüssige und Gekünstelte, und dieses wurde soweit getrieben, bis sich die Großheit der Kunst unter den Zieraten verlor und zuletzt ging die Kunst selbst in Vergessenheit. [75]

An einen nordischen Maler

Sucht in euren Werken die edle Einfalt in den Umrissen und in der Kleidung, und stellt euch in Ermanglung des Kopfes der Niobe einen Kopf vor,

dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zug der Feder schnell, aber richtig unverbesserlich entwarf. So sind jene Köpfe gearbeitet, die nicht *gemacht*, sondern hingehaucht erscheinen, aber durch einen Hauch der Pallas, wie er die Menschen des Prometheus belebte. Flieht die gelehrte Andeutung vieler Dinge und sucht nicht überweise zu sein. Erzeugt eine griechische Schönheit unter einem cimbrischen Himmel und erhebt sie, wenn es möglich ist, über alle Empfindung, welche die Züge der Schönheit stören könnte. Sie sei, wie die Weisheit, die aus Gott erzeugt ward, in dem Genuß der Seligkeit versenkt und bis zur göttlichen Stille auf sanften Flügeln getragen. [76]

Die Betrachtung des Schönen ist die Seele der ganzen Kenntnis der Kunst des Altertums. Der Himmel hat sie nicht verschwenderisch verliehen und sie ist so selten, daß Michelangelo in der Betrachtung geblieben, aber nicht zur völligen Kenntnis gelangt ist. Raphael ist der Einsicht des Schönen näher gekommen. [77]

Mein vieljähriger Aufenthalt in Rom, die immer fortgesetzte Lektüre der Alten, der freie Zutritt zu allem, was ich nur zu sehen wünschte, haben mich instand gesetzt, in bezug auf die Schönheit weiter und schärfer zu sehen als die Künstler, auch wenn sie Kopf haben. Wieviel herrliche Dinge hat man nicht hier entdeckt und wieviele findet man täglich! Das Vergnügen, das ich beim Anblick neuentdeckter Denkmäler der Kunst empfinde, ist das Höchste und Reinste, das ich kenne, und kein anderes Vergnügen in der Welt wiegt es auf. ... Ich strebe nach nichts, und wer, wie ich, weder etwas

druck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wühlen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese schildert sich in dem Gesicht des Laokoon — und nicht in diesem allein — bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, der sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers zeigt und den man an dem schmerzlich eingezogenen Unterleib beinahe selbst zu empfinden glaubt, äußert sich dennoch mit keiner Wut im Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil in seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht. Es ist vielmehr ein ängstliches Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philokletes: sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können. [47]

Der Ausdruck einer großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler muß die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, die er seinen Werken einprägt. In Griechenland reichte die Weisheit der Kunst die Hand, und blies den Figuren mehr als gemeine Seelen ein. [48]

Je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand.

Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften, groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. ... Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig aber zugleich wirksam, stille aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden. [49]

Die schönen Künste haben ihre Jugend sowohl wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Äschylos, und sein Agamemnon ist viel dunkler als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten griechischen Maler nicht anders gezeichnet als ihr erster Tragiker gedichtet hat. Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran, das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt.

Dieses letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern. Es ist nur großen Meistern eigen. Heftige Leidenschaften sind ein Vorteil auch für ihre Schüler. [50]

Das Schöne in der Kunst beruht mehr auf feinem Sinne und auf einem geläuterten Geschmack als auf einem tiefen Nachdenken. [51]

Das Studium der Natur, an welches sich Bernini in reiferen Jahren gehalten hat, scheint diesen Künstler von der schönen Form abgeführt zu haben. Gewiß ist, daß man eine Statue des Königs Ludwigs XIV. zu Pferde nicht hat brauchen können. Man hat daher einen Curtius, der sich in den Pfuhl stürzt, aus dieser Statue gemacht. Die sorgfältigste Beobachtung der Natur muß also nicht hinlänglich sein zu vollkommenen

Begriffen der Schönheit, so wie das Studium der Anatomie allein die schönsten Verhältnisse des Körpers nicht lehren kann. [52]

Pythagoras sieht die Sonne mit anderen Augen als Anaxagoras: jener als einen Gott, dieser als einen Stein, wie ein alter Philosoph sagt. Der Neuling in der Kunst mag Anaxagoras sein, Kenner werden der Partei des Pythagoras beistehen. Die Erfahrung selbst kann nie ohne Betrachtung des hohen Ausdrucks in den Gesichtern Raphaels Wahrheit und Schönheit finden und lehren. Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse nachdenkliche Miene etwas Ernsthaftes enthält. Das Altertum scheint also geurteilt zu haben. Die Künstler haben diese Miene in alle Köpfe des Antinous gelegt. Man weiß ferner, daß, was beim ersten Augenblick gefällt, nachher oftmals aufhört zu gefallen. Was den vorübergehenden Blick hat sammeln können, zerstreut ein aufmerksameres Auge, und die Schminke verschwindet. Eine ernsthafte Schönheit wird uns niemals satt und zufrieden gehen lassen, man glaubt beständig, neue Reizungen zu entdecken. So sind die Schönheiten Raphaels und der alten Meister beschaffen: nicht spielend und liebreich, aber wohlgebildet und erfüllt mit einer wahrhaften und ursprünglichen Schönheit. [53]

Das schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß alles, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheint. [54]

Schlechte Künstler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es in Warzen und in Runzeln. [55]

Unser Verstand hat die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu sein, was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist. Aus keinem andern Grund dauern die Begriffe von unserer Kindheit länger, weil wir alles, was uns vorgekommen, als außerordentlich angesehen haben. Die Natur selbst lehrt uns also, daß sie nicht durch gemeine Sachen bewegt wird. Die Kunst soll hierin die Natur nachahmen, sie soll erfinden, was jene verlangt. [56]

Die Alten pflegten Statuen von häßlichen Satyrn zu machen, welche hohl waren. Wenn man sie öffnete, zeigten sie kleine Figuren der Grazien. Wollte man nicht dadurch lehren, daß man nicht nach dem äußeren Schein urteilen solle, und daß dasjenige, was der Gestalt abgeht, durch den Verstand ersetzt werde? [57]

Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung. Unter jenem verstehe ich die knechtische Folge, in dieser aber kann das Nachgeahmte gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden. Domenichino hat die Köpfe des sogenannten Alexanders zu Florenz und der Niobe zu Mustern gewählt. Sie sind in seinen Figuren zu erkennen und doch sind sie nicht eben dieselben. Auf Steinen und Münzen findet man sehr viele Bilder aus Poussins Gemälden. Aber sie sind bei ihm wie eine versetzte Pflanze, die sich verschieden vom ersten Grunde zeigt. [58]

Anmut ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfange, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt. Die Anmut ist ein Geschenk

des Himmels, aber nicht wie die Schönheit. Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung und kann zur Natur werden, sie ist fern von Zwang und gesuchtem Witz; aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiß, die Natur in allen Handlungen auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfachheit und in der Stille der Seele wirkt sie. ... Aller Menschen Tun und Handeln wird durch Anmut angenehm und in einem schönen Körper herrscht sie mit großer Gewalt. Xenophon war mit derselben begabt, Thukydides aber hat sie nicht gesucht. Michelangelo hat sie nicht erlangt; über die Werke des Altertums aber hat sie sich allgemein ergossen und ist auch in dem Mittelmäßigen zu erkennen. [59]

Plato in Raphaels Schule von Athen rührt nur den Finger und er sagt genug. ... Wie es schwerer ist, viel mit wenigem anzuzeigen, als es das Gegenteil ist, und der wahre Verstand mit wenigem mehr als mit vielem zu wirken liebt, so wird eine einzelne Figur der Schauplatz aller Kunst eines Meisters sein können.

Dieses lehren die Werke der Alten und es würden ihnen ähnliche geschrieben und gebildet werden, wenn ihre Schriften wie ihre Bildwerke betrachtet und untersucht würden. [60]

In den Gebärden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit von innerem Vergnügen; auf dem Gesicht einer Bacchantin blitzt gleichsam nur die Morgenröte der Wollust auf. [61]

Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer sein sollen, erfordern Verzierungen, die eine längere Periode als Kleidertrachten haben, das

ist, entweder solche, die sich viele Jahrhunderte hindurch in Ansehen erhalten haben und bleiben werden, oder solche, die nach den Regeln und dem Geschmack des Altertums gearbeitet sind. Sonst wird es geschehen, daß Verzierungen veralten und aus der Mode kommen, ehe das Werk, wo sie angebracht sind, vollendet worden. [62]

Ein Gebäude ohne Zierde ist wie die Gesundheit in Dürftigkeit, die niemand allein für glücklich hält. Das Einerlei kann in der Baukunst, sowie in der Schreibart und in anderen Werken der Kunst, tadelhaft werden. Die Zierde hat ihren Grund in der Mannigfaltigkeit. In Schriften und an Gebäuden dient sie dem Geiste und dem Auge zur Abwechslung; und wenn die Zierde in der Baukunst sich mit Einfalt gesellt, entsteht Schönheit. Denn eine Sache ist gut und schön, wenn sie ist, wie sie sein soll. Es sollen daher Zieraten eines Gebäudes ihrem allgemeinen sowohl, als besonderem Endzweck gemäß bleiben: sie sind als die Kleidung anzusehen, welche die Blöße zu decken dient, und je größer ein Gebäude von Anlage ist, desto weniger erfordert es Zieraten. So wie ein kostbarer Stein nur wie in einen goldenen Faden einzufassen wäre, damit er sich selbst in seinem völligen Glanze zeige. [63]

In dem Plane der Zieraten bei den Alten herrschte jederzeit das Einfache. Bei den Neueren, die nicht den Alten folgten, ist das Gegenteil. Jene suchen Einheit in den Zieraten, die als Zweige zu einem Stamm gehören, diese schweifen aus und man findet zuweilen weder Anfang noch Ende. [64]

Die Bildsäule eines Gottes muß eine ideale Sache sein. Was den Körper anbelangt, so muß er von alledem frei sein, was das Bedürfnis der mensch-

lichen Schwachheit erfordert, da ein ätherischer und belebender Geist ihm eingegossen ist, der, keiner Veränderung unterworfen, sich überall gleich verbreitet und eigentlich sozusagen die Gestalt bildet, deren Umriß bloß ein Gefäß dieses Geistes zu sein scheint. Nach dieser hohen Idee haben die Alten gebildet. [65]

Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, ist ein Begriff, der zugleich die Person und die Sache, das Enthaltende und das Enthaltene in sich faßt. . . . Das Schöne ist von weiterem Umfang als die Schönheit. Dies geht eigentlich die Bildung an und sie ist die höchste Absicht der Kunst. Das Schöne aber erstreckt sich auf alles, was gedacht, entworfen und ausgearbeitet wird. [66]

Zwischen Homer und dessen besten Übersetzungen ist kein anderer Unterschied, als zwischen den Werken der Alten oder Raphaels und deren Abbildungen. Diese sind tote Bilder und jene reden. Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder selbst erreicht werden. [67]

Die Kunst als eine Nachahmerin der Natur soll zur Bildung der Schönheit allezeit das Natürliche suchen, und alles Gewaltsame, soviel möglich ist, vermeiden, weil selbst die Schönheit im Leben durch gezwungene Gebärden mißfällig wird. [68]

Will man das Lehren in der Kunst mit dem Ergötzen verbinden, so gilt auch hier, was jener Spartaner sagte, daß das Lehren sei, das Gute dem Knaben angenehm zu machen. Denn so wie das Auge

sich von strahlenden Farben abwendet, und sich im Grünen erquickt, so ist es auch mit dem Verstand. Die Kunst aber ist in ihren Bildern verschieden von der Dichtkunst, und kann die schrecklich schönen Bilder, die diese malt, nicht mit Vorteil ausführen. Die wütende Notwendigkeit des Horaz würde also, im Bilde vorgestellt, unser Gesicht sich abwenden lassen, und die dichterische Zwietracht des Petronius kann ebensowenig als die Gorgonen des Äschylos in der Malerei erscheinen. [69]

Man kann nicht sehr schlecht schreiben, wenn man in den Schriften der Alten anmerkt, was man wünscht, daß sie geschrieben und nicht geschrieben hätten. Nächstdem, daß man selbst denke und nicht andere für sich denken lasse. Dann stelle man sich vor, im Angesichte aller Welt zu reden, alle Leser für Feinde zu halten und schreibe womöglich nichts, als was der Nachwelt würdig kann erkannt werden. Dieses ist sehr schwer zu erfüllen, aber das erste steht in eines jeden Vermögen. [70]

Im Schreiben ist meine Regel, nichts mit zwei Worten zu sagen, was mit einem einzigen geschehen kann. [71]

In der Kunst ist nichts klein, so wenig als in dem geringsten Insekt, nach den Absichten betrachtet. [72]

Vermutlich ist die Kunst nach folgendem Grade gestiegen: Erstens suchte man die Form an sich, alsdann die Proportion, sodann Licht und Schatten, hierauf die Schönheit der Form, alsdann das Kolorit, ferner die Anmut, dann die Fülle der Gewänder. [73]

Die Griechen bildeten ihre Schönheit wie die Natur. Diese würde nach der ihr von dem Schöpfer eingepflanzten Wirkung, die auf das Beste und Vollkommenste zielt, schöne Menschen bereiten, wenn sie die Frucht in der Mutter frei von allen gewaltsamen Zufällen und ohne Störung heftiger Leidenschaften bilden könnte. In dieser Absicht suchten die ersten großen Künstler die Köpfe und die Gestalt ihrer Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von innerer Empörung in einem Gleichgewicht des Gefühls und in einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzustellen. [74]

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen. Nachdem suchte man die Schönheit, und endlich folgte das Überflüssige. Dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst. Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist: den Umkreis desselben, nicht dessen Aussicht. Dieses war das Notwendige. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, wodurch die Großheit in die Kunst kam, und endlich gelangte man stufenweise zur höchsten Schönheit. Nachdem alle Teile derselben vereinigt waren und man an ihre Ausschmückung dachte, fiel man in das Überflüssige und Gekünstelte, und dieses wurde soweit getrieben, bis sich die Großheit der Kunst unter den Zieraten verlor und zuletzt ging die Kunst selbst in Vergessenheit. [75]

An einen nordischen Maler

Sucht in euren Werken die edle Einfalt in den Umrissen und in der Kleidung, und stellt euch in Ermanglung des Kopfes der Niobe einen Kopf vor,

dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zug der Feder schnell, aber richtig unverbesserlich entwarf. So sind jene Köpfe gearbeitet, die nicht *gemacht*, sondern hingehaucht erscheinen, aber durch einen Hauch der Pallas, wie er die Menschen des Prometheus belebte. Flieht die gelehrte Andeutung vieler Dinge und sucht nicht überweise zu sein. Erzeugt eine griechische Schönheit unter einem cimbrischen Himmel und erhebt sie, wenn es möglich ist, über alle Empfindung, welche die Züge der Schönheit stören könnte. Sie sei, wie die Weisheit, die aus Gott erzeugt ward, in dem Genuß der Seligkeit versenkt und bis zur göttlichen Stille auf sanften Flügeln getragen. [76]

Die Betrachtung des Schönen ist die Seele der ganzen Kenntnis der Kunst des Altertums. Der Himmel hat sie nicht verschwenderisch verliehen und sie ist so selten, daß Michelangelo in der Betrachtung geblieben, aber nicht zur völligen Kenntnis gelangt ist. Raphael ist der Einsicht des Schönen näher gekommen. [77]

Mein vieljähriger Aufenthalt in Rom, die immer fortgesetzte Lektüre der Alten, der freie Zutritt zu allem, was ich nur zu sehen wünschte, haben mich instand gesetzt, in bezug auf die Schönheit weiter und schärfer zu sehen als die Künstler, auch wenn sie Kopf haben. Wieviel herrliche Dinge hat man nicht hier entdeckt und wieviele findet man täglich! Das Vergnügen, das ich beim Anblick neuentdeckter Denkmäler der Kunst empfinde, ist das Höchste und Reinste, das ich kenne, und kein anderes Vergnügen in der Welt wiegt es auf. . . . Ich strebe nach nichts, und wer, wie ich, weder etwas

zu fürchten, noch zu wünschen hat, der ist freier und vergnügter als ein König. Rex est qui metuit nihil. Rex est quique cupit nihil: hoc regnum sibi quisque dat. [78]

Die etrurischen Vasen sind — wie die kleinsten, geringsten Insekten die Wunder der Natur — das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten, und so wie in Raphaels ersten Entwürfen, der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger als in den ausgeführten Zeichnungen zeigen, ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Festigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in anderen Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen. [79]

Durch die Freiheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamm, das Denken des ganzen Volkes. Denn so wie der Geist eines zum Denken gewöhnten Menschen sich höher zu erheben pflegt in weitem Felde, oder auf einem offenen Gange und auf der Höhe eines Gebäudes, als in einer niedrigen Kammer und in jedem eingeschränkten Ort, ebenso muß auch die Art zu denken unter den freien Griechen gegen die Begriffe beherrschter Völker sehr verschieden gewesen sein. [80]

Michelangelo ist gegen Raphael, was Thukydides gegen Xenophon ist. Bernini ergriff eben den Weg, welcher Michelangelo wie in unwegsame Orte und zu steilen Klippen brachte, und ihn selbst hingegen in Sümpfe und Lachen führte. Denn er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Übertriebene zu veredeln, und seine

Figuren sind wie der zu plötzlichem Glücke gelangte Pöbel; sein Ausdruck ist oft der Handlung widersprechend, so wie Hannibal im äußersten Kummer lachte. [81]

Den Begriffen der alten Künstler von der Schönheit der Helden gemäß, hätten die neueren Künstler die Figuren des Heilands bilden, und denselben also der prophetischen Weissagung ähnlich machen sollen, die ihn als den Schönsten der Menschen ankündigt. In den meisten Bildern aber, um von Michelangelo anzufangen, scheint man die Idee von den barbarischen Arbeiten der mittleren Zeit genommen zu haben, und man kann nichts Unedleres von Gesichtsbildung als solche Köpfe des Christus sehen. Wie weit edler Raphael gedacht hat, sieht man in einer kleinen Originalzeichnung, die sich im Königlichen Museum zu Neapel befindet, und die Beerdigung des Heilands vorstellt. Das Haupt desselben zeigt die Schönheit eines jungen Helden ohne Bart. Hannibal Caracci ist der einzige, der ihm gefolgt ist. Er hat auch den Heiland als einen jungen Helden ohne Bart gebildet, und demselben eine hohe Idee gegeben, die er von den schönsten Köpfen der Alten genommen hat, um den Schönsten der Menschen vorzustellen. Sollte aber eine solche Bildung des Heilands, wegen der angenommenen bärtigen Gestalt, eine anstößige Neuerung scheinen, so betrachte der Künstler den Heiland des Lionardo da Vinci. Denn in diesem Bilde ist ungeachtet des Bartes, die höchste männliche Schönheit abgebildet. [82]

Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Den Meisten ist das Schöne unerkannt geblieben, denn sie machen

es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwäche des Lehrmeisters zu entdecken. [83]

Man soll nicht der Handwerksentscheidung nachsprechen, die meistens das Schwere dem Schönen vorzieht. ... Durch dieses irrige Vorurteil ist der Kunst selbst ein großer Nachteil erwachsen, und es ist auch daher in neueren Zeiten das Schöne aus der Kunst gleichsam verwiesen worden. Denn durch pedantische Künstler ohne Empfindung, die teils durch das Schöne nicht gerührt wurden, teils dasselbe zu bilden unfähig waren, sind die gehäuften und übertriebenen Verkürzungen eingeführt und den Gemälden an Decken und Gewölben dergestalt eigen geworden, daß man auf die Ungeschicklichkeit des Künstlers schließt, wenn nicht alle Figuren wie von unten erblickt erscheinen. [84]

Da die Zeiten der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland erschienen, wurde auch die Kunst freier und erhabener. Der ältere Stil war auf ein System gebaut, das aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren, sich aber nachher entfernt hatten und Ideal geworden waren. Man arbeitete mehr nach den Vorschriften dieser Regeln, als nach der Natur, denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet. Über dieses System erhoben sich die Verbesserer der Kunst und näherten sich der Wahrheit der Natur. So haben sich Phidias, Polykletos, Skopas, Alkmanes, Myron und andere Meister berühmt gemacht. Ihr Stil kann der *große* genannt werden, weil außer der Schönheit die vorzügliche Absicht der Künstler die Erhabenheit war.

Den Stil ihrer Nachfolger nenne ich den *schönen* Stil. Er hebt von Praxiteles an und erlangte seinen

höchsten Glanz durch Lysippos und Apelles. Die hauptsächlichste Eigenschaft, durch welche sich dieser von dem hohen oder großen Stil unterscheidet, ist die Grazie, und in bezug derselben werden die zuletzt genannten Künstler sich gegen die Vorgänger verhalten haben, wie Guido Reni sich gegen Raphael verhalten würde. Die großen Meister des hohen Stils hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Teile, und in einem erhabenen Ausdruck und mehr das wahrhaftig Schöne, als das Liebliche gesucht. Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, kann gedacht werden, so müssen sich ihre Schönheiten allezeit diesem Bild genähert haben, und sich einander ähnlich und gleichförmig geworden sein. Dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, die unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grad der Schönheit in ihnen verschieden ist. [85]

Mit strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an und die Bilder waren den einfachen Sitten der Menschen ihrer Zeit ähnlich. Die Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst suchten die hohen Schönheiten, die an den Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstrahierte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen und dadurch erhielt sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Sinn ist die Anmut zu nehmen, welche die Meister des schönen Stils in ihre Werke gelegt haben. [86]

Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, wo sich unser Blick verliert und

starr wird, aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller, und das Auge ruhiger und geht vom Ganzen auf das Einzelne. [87]

Wir haben nur einen Schattenriß von dem Vorbild unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitz von diesen würden getan haben. Es geht uns mit dem Altertum wie Leuten, die Gespenster kennen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist: Der Name Altertum ist zum Vorurteil geworden. Aber auch dieses Vorurteil ist nicht ohne Nutzen. [88]

Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Sokrates' Schule; und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raphael machen, zu der er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist. Eine so schöne Seele, wie die seine war, in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und was sein größtes Glück war, schon in einem Alter, in dem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Größe ohne Empfindung bleiben. Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, muß man sich seinen Werken nähern.

Sehet die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer

Umriß! Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint. [89]

Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und die Verwandlungen Ovids sind das ewige und fast einzige Vorbild der Maler seit einigen Jahrhunderten. Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Überdruß und Ekel den Weisen in der Kunst und der Kenner überfallen muß. Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernt, sucht sich als einen Dichter zu zeigen und Figuren durch Bilder, das ist allegorisch, zu malen. Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind. Diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemüht, dasselbe zu erreichen. Parrhasios, ein Maler, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen Volks ausdrücken können. Er malte die Athener, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, tapfer und zugleich feige waren. Scheint die Vorstellung möglich, ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch die Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten. [90]

Über die Kunst seiner Zeit

Der Abscheu vor dem leeren Raum füllt die Wände; und Gemälde, von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen. Dieses ist die Ursache, daß der Künstler, aus Mangel allegorischer Bilder, oft Vorbilder wählt, die mehr zur Satire, als zur Ehre desjenigen, dem er seine Kunst weiht, gereichen müssen: und vielleicht, um sich hiervor sicherzustellen, verlangt man aus feiner Vorsicht von dem Maler, Bilder zu machen, die nichts bedeuten sollen. [91]

Alle Künste haben einen doppelten Zweck: sie sollen unterhalten und zugleich unterrichten. Viele von den größten Landschaftsmalern haben daher geglaubt, sie würden ihrer Kunst nur zur Hälfte Genüge getan haben, wenn sie ihre Landschaften ohne alle Figuren gelassen hätten. Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getaucht sein. Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt. [92]

Unser Verstand bringt uns sehr oft nicht auf Sachen, die uns natürlich einfallen sollten. [93]

Die erste Erfindung einer Kunst verhält sich zu dem guten Geschmack in derselben wie das Samenkorn zu der Frucht. [94]

Wo ein allgemeiner Unterricht der Zweck ist, muß er für jedermann faßlich sein. Die Speisen sollen mehr nach dem Geschmack der Gäste, als nach dem Geschmack der Köche zugerichtet werden. [95]

Mir dünkt, man könne auch aus der Sprache der Griechen auf die Beschaffenheit ihrer Körper schließen. Die Natur bildet bei jedem Volke die Werkzeuge der Sprache nach dem Einfluß des Himmels in ihren Ländern. Unter einem rauhen Himmel werden harte Töne gebildet, und die Teile des Körpers, welche hierzu dienen, haben nicht die feinsten sein dürfen. . . . Wenn die Natur bei dem ganzen Bau des Körpers, wie bei den Werkzeugen der Sprache verfährt, so waren die Griechen aus einem feinen Stoff gebildet; Nerven und Muskeln waren aufs empfindlichste elastisch und beförderten die biegsamsten Bewegungen des Körpers. In allen Handlungen äußerte sich folglich eine gewisse gelenkige und geschmeidige

Gefälligkeit, die ein munteres und freudiges Wesen begleitete. Ich kann und will nicht behaupten, daß alle Griechen gleich schön gewesen sind, dieses ist aber merkwürdig, daß in Gegenden, wo die Künste geblüht haben, auch die schönsten Menschen gezeugt wurden. [96]

Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet; er ist reich bis zur Verschwendung. Er hat das Wunderbare wie jener gesucht, insbesondere was Licht und Schatten betrifft. Seine Figuren hat er in der *vor ihm* unbekannten Manier, die Lichter auszuteilen, gestellt, und diese Lichter, welche auf die Hauptmasse vereinigt sind, sind stärker als in der Natur selbst, um auch dadurch seine Werke zu vergeistigen und etwas Ungewöhnliches in dieselben zu legen. [97]

Alle Ergötzlichkeiten, bis auf diejenigen, die dem größten Haufen der Menschen den unerkannten großen Schatz, die Zeit, rauben, erhalten ihre Dauer und verwahren uns vor Ekel und Überdruß nach dem Maße, wie sie unseren Verstand beschäftigen. Bloß sinnliche Empfindungen gehen nur bis an die Haut und wirken wenig in den Verstand. [98]

Homer hat aus Menschen Götter gemacht, sagt Cicero, das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat lieber das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche gewählt. [99]

Es war der griechischen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen und mit einem Charakter der Freude zu bezeichnen: die

Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster. Auf keinem einzigen der griechischen Denkmale ist eine fürchterliche Vorstellung: sie vermieden dergleichen noch mehr als gewisse sogenannte unglückliche Worte. Das Bild des Todes (als Gerippe) erscheint nur auf einem einzigen alten Stein[1], aber in einer Gestalt, wie man es bei ihren Gastmahlen aufzuführen pflegte, nämlich sich durch Erinnerung der Kürze des Lebens zum angenehmen Genuß aufzumuntern: Der Künstler hat den Tod nach der Flöte tanzen lassen. [100]

Die Glätte der Ausarbeitung ist wie die feine Haut im Gesicht, die allein nicht schön macht. [101]

Der Baukunst erging es wie den alten Sprachen. Diese wurden reicher, da sie von ihrer Schönheit abfielen. Es läßt sich dies von der griechischen wie von der römischen beweisen. Da auch die Baumeister ihre Vorgänger in der Schönheit entweder nicht erreichen, oder nicht übertreffen konnten, suchten sie sich reicher als jene zu zeigen. ... Michelangelo, dessen fruchtbare Erfindung sich in der Sparsamkeit und in der Nachahmung der Alten nicht einschränken konnte, fing an, in den Zieraten auszuschweifen, und seine Nachfolger, welche dieselben übertrieben, führten große Verderbnis in der Baukunst ein. [102]

Die vornehmste Betrachtung über alle Geräte sollte auf die Zierlichkeit derselben gerichtet sein, in der alle unsere Künstler den Alten nachstehen müssen. Alle ihre Formen sind auf Grundsätze des guten Geschmacks gebaut, und gleichen einem schönen jungen Mann, in dessen Gebärden — ohne sein Zutun oder

[1] Mus. Flor., T. I, tab. 91, pag. 175.

Denken — sich die Anmut bildet. Diese erstreckt sich hier bis auf die Handhaben der Gefäße. Ihre Nachahmung könnte einen ganz anderen Geschmack herbeiführen, und uns von dem Gekünstelten ableiten und auf die Natur bringen. Die Schönheit der Gefäße bildet sich durch die sanft geschweiften Linien der Formen, die hier, wie an schönen jugendlichen Körpern, mehr anwachsend als vollendet sind, damit unser Auge nicht in Scheu eingeschränkt endige und auf Spitzen angeheftet bleibe. Die süße Empfindung unserer Augen bei solchen Formen ist wie das Gefühl einer zarten sanften Haut, und unsere Begriffe werden durch diese Einheit leicht und faßlich. Da nun das Leichte selbst gefallen und das Gezwungene — wie ein übertriebenes Lob anderer — durch das Gegenteil mißfallen muß, ja da die Natur den Weg erleichtert, so sollte uns Empfindung und Überlegung zu der schönen Einfachheit der Alten führen. Diese blieben bei dem, was einmal für schön erkannt worden, weil das Schöne nur *Eins* ist, und änderten nicht. Wir können oder wollen uns in diesem, wie in anderen Dingen, nicht festsetzen, und irren in törichter Nachahmung herum, wodurch wir alle Augenblicke, was wir bauen, wie die Kinder, wieder niederwerfen. [103]

Das Studium der Kunst ist eine von dem Studium der Kritik ganz verschiedene Sache. [104]

Zuerst soll Herz und Empfindung der Jugend durch Erklärung der schönsten Stellen alter und neuer Schriftsteller, besonders der Dichter, erweckt und zu eigener Betrachtung des Schönen vorbereitet werden. Zu gleicher Zeit soll das Auge an die Aufnahme des Schönen in der Kunst gewöhnt werden. Hier gilt, was Diogenes sagte, daß wir die Götter bitten sollen,

uns angenehme Erscheinungen zu geben. Wie die Wahrheit auch ohne Beweise überzeugt, so wird das Schöne, von Jugend an gesehen, auch ohne weiteren Unterricht, vorzüglich gefallen. [105]

Da die Kunst und vornehmlich die Malerei eine stumme Dichtkunst ist, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren. . . . Ein jedes derartiges allegorisches Zeichen und Bild soll die unterscheidenden Eigenschaften der bedeuteten Sache in sich enthalten. Je einfacher es ist, desto begreiflicher wird es. Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich sein und keine Beischrift nötig haben. [106]

Die Natur selbst ist die Lehrerin der Allegorie gewesen, und diese Sprache scheint ihr eigener als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken. Denn sie ist wesentlich und gibt ein wahres Bild der Sachen. Die Gedanken *malen* ist unstreitig älter als dieselben schreiben, wie wir aus der Geschichte der Völker der alten und neuen Welt wissen. [107]

Homers Ilias sollte ein Lehrbuch für Könige und Regenten, seine Odyssee ebendasselbe im häuslichen Leben sein. Der Zorn des Achilles und die Abenteuer des Ulysses sind nur das Gewebe zur Einkleidung. Homer verwandelte in sinnliche Bilder die Betrachtungen der Weisheit von den menschlichen Leidenschaften und gab dadurch seinen Begriffen gleichsam einen Körper, den er durch reizende Bilder belebte. . . .

Nach Art der alten Dichter verkleideten auch die Philosophen ihre Meinungen, besonders diejenigen, mit denen sie sich nicht hervorwagten. Was Newton

Attraction nennt, hieß bei Empedokles Liebe und Haß, welches dessen Principia der Bewegung der Elemente waren. [108]

Von allgemeinen Begriffen, wie Tugenden und Laster sind, waren in den ältesten Zeiten der Griechen wenige bildlich zu machen, da in der Sprache selbst keine Zeichen solcher Begriffe waren. Zu den Zeiten Homers war selbst der allgemeine Begriff der Tugend nicht bekannt. Das griechische Wort, welches dieselbe nachher bedeutete, ist bei ihm als Tapferkeit zu verstehen, so wie das Wort Weisheit eine eingeschränkte Bedeutung hatte, nämlich die Geschicklichkeit in mechanischen Dingen. Da ferner überhaupt bei den Alten nur heroische Tugenden, das ist, diejenigen, welche die menschliche Würdigkeit erheben, geschätzt wurden, andere hingegen, durch deren Übung unsere Begriffe sinken, nicht gelobt noch gesucht wurden, so hat man diese um soviel weniger auf öffentlichen Denkmalen vorgestellt. Denn die Erziehung der Alten war der unsrigen sehr entgegengesetzt. Da diese, wenn sie gut sein soll, vornehmlich auf die Reinheit der Sitten fällt, so war jene bedacht, das Herz und den Geist empfindlich zu machen für die wahre Ehre, und die Jugend an eine männliche Tugend zu gewöhnen, die alle kleinen Absichten, ja das Leben selbst verachtete, wenn eine Unternehmung nicht der Größe ihrer Denkungsart gemäß ausfiel. [109]

Die Glückseligkeit und das, was die Griechen „Ἡδονή“ nennen, sind weder ehemals bildlich vorgestellt worden, noch überhaupt bildlich zu machen, weil das Höchste, wie Plato sagt, kein Bild hat. Ἡδονή, das Erheben der Seele, ist von weit höherem Verstande, und, in seinem ganzen Umfang genom-

men, die ungestörte Ruhe des Geistes, und derjenige Zustand, wohin alles Wirken der Menschen gerichtet sein soll. . . . Er kann ebensowenig wie Gott und die Glückseligkeit gelobt werden. Denn löblich sind Sachen wegen ihres guten Endzwecks. Aber Gott und die Glückseligkeit sind ohne Endzwecke, weil sie selbst die höchsten Endzwecke sind. [110]

Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch, wie das Altertum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit derselben verknüpft war. [111]

Die Wahl des Nützlichen ist schwer, ja fast schwerer als die Wahl des Artigen und Schönen. [112]

Die mit Klugheit und ohne Menschenopfer überwundenen Schwierigkeiten machen den Helden. [113]

Man sammle die Asche gütiger Fürsten, man errichte durch Vollkommenheiten der Seele mehr als durch die Stärke des Arms! [114]

Zu den großen Begebenheiten gehören die berühmten Entdeckungen in der Natur und der Kunst; auf beide sollten Lehrer der Geschichte nicht weniger als auf Staaten aufmerksam sein. [115]

Was nicht mehr ist, ist, als wäre es nimmermehr gewesen. [116]

Die Liebhaber der Künste müssen die Baukunst, Bildhauerei und Malerei miteinander vereinigen, von denen Rom die Schule und der höchste Lehrer ist. In jeder Kunst verdienen die neueren Werke nicht weniger Aufmerksamkeit als die alten. [117]

Der Mißverstand der jungen Gelehrten hat meistens zwei Ursachen, erstlich, weil sie mehr lehren als lernen wollen, und zweitens, weil sie nicht unterscheiden, was der Nachwelt würdig ist oder nicht. [118]

Die meisten sehen nur mit Augen und mit Händen, und wenige mit der Vernunft. Einige bemerken in einer großen Landschaft einen Rauch oder Staub, welcher aufsteigt, oder einen Eseltreiber mit seinem Tier früher als ein schönes Landhaus. [119]

Ich habe in dem Versuche, die Historie der Kunst zu schreiben, lieber wie Herodot als wie Thukydides verfahren wollen. Jener fängt an von den Zeiten, da die Griechen anfingen, groß zu werden, und hört auf mit der Erniedrigung ihrer Feinde. Dieser fängt an mit der Zeit, wo die Griechen anfingen unglücklich zu werden. [120]

Man muß nicht aus einem oder dem anderen Werke, oder gar aus schlechten Arbeiten auf die Komposition der Alten schließen. Man würde ungerecht sein gegen die Alten, wenn man sie in diesem Punkt nach den großen Basreliefs unter Konstantins Bogen richten wollte. Man kann den Unterschied zwischen den Arbeiten der Künstler zu Konstantins Zeiten und der Arbeit zu Zeiten des Trajanus miteinander vergleichen an diesen Bogen. Die Figuren der vier Flüsse in den Ecken und die vier Viktorien über den Bogen sind abscheulich, die ovalen erhabenen Arbeiten hingegen sehr schön. [121]

Es geht mit dem Urteil über Werke der Kunst wie mit Lesung der Bücher. Man glaubt zu verstehen, was man liest, und man versteht es nicht,

wenn man es erklären soll. Ein anderes ist, den Homer lesen, ein anderes ist, ihn im Lesen zugleich zu übersetzen. Mit Geschmack die Werke der Kunst ansehen und mit Verständigkeit, sind zwei verschiedene Dinge, und aus einem allgemein richtigen Gedanken darüber läßt sich noch nicht auf die Kenntnis schließen. [122]

Reifere Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst

Es ist beinahe ein Jahrhundert verflossen, da ein großer Teil einer Nation, mit Blindheit geschlagen, nichts als, was neu war, schätzte, und diese Periode heißt die güldene Zeit der Künste. Ja, diese Blindheit war fast ein allgemeines Übel dieser Zeiten, und in Rom, am Sitz der Künste, war es von gefährlichen Folgen. Es war diejenige Zeit, wo die eitle Tracht der Höfe überhand nahm, und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker beförderte. Die Wissenschaften waren in den Händen der Gelehrten nach der Mode, und man suchte viel zu wissen, um viel zu reden. Man gedachte sich den Weg zu der Quelle der Wissenschaften zu verkürzen, und dadurch wurden die Quellen weniger geachtet und endlich unbekannt und das Verderbnis ging von den Wissenschaften über unter die Künste. Die Schriften der Weisen aus Griechenland wurden so wenig als die Statuen ihrer Künstler angesehen, und die Zahl derjenigen, die mit einem wahren Verständnis die Werke der alten Künstler betrachteten, war dennoch geringer als derjenigen, welche die Denkmale des Verstandes und der Gelehrsamkeit dieser Nation zur eigenen Zufriedenheit untersuchten.

Als Homer in seiner Sprache wie in Athen erklärt wurde, und man sich ein Bedenken machte, an-

geführte griechische Stellen zu übersetzen, weil es wenige nötig hatten, da war die Zeit der Kenntnis des Altertums unter Gelehrten und Künstlern, und Ariosto, Raphael und Michelangelo machten ewige Werke und arbeiteten für die Unsterblichkeit. Der damalige Flor der griechischen Gelehrsamkeit war freilich nicht die nächste Ursache der Nachahmung des griechischen Altertums bei diesen Künstlern, aber es lag in ihr der entferntere Grund hierzu. Die allgemeine Kenntnis der Griechen lehrte denken wie sie, und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freiheit aus, der nicht leichter erstickt werden kann, als wenn der Jugend die Lesung des Alten untersagt wird. Viele Länder hatten ein sanftes Joch, seufzten nicht unter dem Zwange, und unter der Menschlichkeit war soviel Ungleichheit nicht eingeführt. Aber die Gelehrten dieser Zeit hatten einen großen und doch näheren Anteil an der Größe, zu der Raphael und Michelangelo gelangt sind. Ihre Freunde waren diejenigen, die Xenophon und Platon gebildet hatten. [123]

Erkenntlichkeit verlangen heißt beinahe Undank verdienen. [124]

Man muß die gemeine Bahn verlassen, sich zu erheben. Die Weisen des Altertums durchzogen unzählige Länder, Wissenschaften zu suchen. [125]

Freiheit und Freundschaft sind der große Endzweck, der mich in allen Sachen bestimmt hat. [126]

Ein Wachstum der Kunst unter Perikles erfolgte, wie die Herstellung derselben unter Julius II. und Leo X. Griechenland war damals, und Italien

nachher, wie ein fruchtbarer, nicht erschöpfter, aber auch nicht vernachlässigter Boden, welcher durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichtum seiner Fruchtbarkeit ausgießt, und wie ein frisch gepflügter Brachacker, der nach einem sanften Regen den süßesten Geruch von sich gibt. Die Kunst vor Phidias und vor Michelangelo und Raphael, ist zwar in keine vollkommene Vergleichung zu stellen, aber sie hatte, dort wie hier, eine Einfachheit und Reinheit, die um so mehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungekünstelter und unverdorbener sie sich erhalten hat, und ist hierin der Erziehung des Menschen ähnlich. [127]

An Geßner

Es ist ein kühnes Unternehmen gewesen, diese Lieder in ungebundener Schreibart zu dichten. . . . Ich weiß, was Schreiben für ein schweres Werk ist, und Roscommon hat nach meiner Meinung Recht, wenn er sagt: In allen Dingen, in welchen das menschliche Geschlecht sich hervorgetan hat, ist das größte Meisterstück der Natur, gut zu schreiben.

Ich erkenne den hohen Wert Ihres Werks. Solche Werke werden zugleich ewige Denkmale zur Schande unserer deutschen Prinzen sein, denen übel wird, wenn sie nur deutsch lesen hören. [128]

Ich kann versichern, daß ich zufrieden bin und es hoffe zu bleiben, so eng ich mich auch immer einschränken muß. Ein anderer würde es in gleichen Umständen nicht sein, der nämlich nicht gelernt hat, das Notwendige von dem weniger Notwendigen zu unterscheiden. Ich genieße das größte menschliche Gut, Gesundheit; was verlange ich mehr? Alles übrige sehe ich sehr gleichgültig an. [129]

Die Liebe im höchsten Grad ihrer Stärke äußert sich nach allen möglichen Fähigkeiten. Darauf sind die unsterblichen Freundschaften der alten Welt gebaut. Freundschaft ohne Liebe ist nur Bekanntschaft. Jene aber ist heroisch und über alles erhaben. Sie erniedrigt den willigen Freund bis in den Staub und treibt ihn bis zum Tode. Alle Tugenden sind teils durch andere Neigungen geschwächt, teils eines falschen Scheins fähig. Eine solche Freundschaft, die bis in die äußersten Linien der Menschlichkeit geht, bricht mit Gewalt hervor, und ist die höchste Tugend und also auch das höchste Gut. Die christliche Moral lehrt sie nicht, aber die Heiden beteten sie an und die größten Taten des Altertums sind durch sie vollbracht. [130]

An einen Freund

Gewöhnen Sie sich an das eigene Denken und suchen Sie Ihre eigenen Gedanken zu entwerfen. Ein einziger Gedanke, der Ihnen neu scheint, ist einen ganzen Tag wert. [131]

Was ist Religion? Es ist die Überzeugung aus den Endursachen auf den Ursprung derselben und auf ein unendliches Wesen. Und ist dieses nicht Philosophie? Ich wünschte nicht so unglücklich zu sein, an meiner künftigen Bestimmung zu zweifeln, ob ich gleich nicht überzeugt bin, wie es kein vernünftiger Mensch werden kann. [132]

Wie sollen wir Kinder an der Tafel sein, und zufrieden nehmen, was uns vorgelegt wird, nicht selbst zulangen oder murren, und unsere Person, die uns gegeben ist, sie mag sein, wie sie will, gut spielen. [133]

Ich arbeite meine eigenen Einfälle aus, und ich würde nicht halb so viel machen, wenn ich verbunden wäre, es zu tun, oder für andere beschäftigt wäre. Ich habe beständig Aufsätze gemacht, um die Kraft, zu denken, zu üben und ohne jemals den Druck gewünscht zu haben. [134]

Des Herrn Lessing Schrift (Laokoon) habe ich erhalten. Sie ist schön und scharfsinnig geschrieben. Aber über seine Zweifel und Entdeckungen hat er viel Unterricht nötig; er komme nach Rom, damit ich hier mit ihm sprechen kann. . . . Dieser Mensch hat so wenig Kenntnis, daß ihn keine Antwort bedeuten würde. Und es würde leichter sein, einen gesunden Verstand aus der Uckermark zu überführen, als einen Universitätswitz, welcher mit Paradoxen sich hervortun will. [135]

Wie groß ist die Wahrheit, daß ein einziger Augenblick von Selbstzufriedenheit der ganzen Unsterblichkeit bei der Nachwelt vorzuziehen ist. [136]

Es ist alles möglich dem, der da glaubt, spricht das Evangelium, aber auch der Wille des Menschen macht alles möglich. Man darf nur wollen und nicht ablassen, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. [137]

Alles ist wichtig, wenn es sich darum handelt, ein Werk aus dem Altertum ans Licht zu bringen. Man darf nichts bei der Beobachtung auslassen, nichts vernachlässigen. Was dem Laien belanglos vorkommt, kann für den Kenner zur Fundgrube werden.

. . . . Ich glaube nur das, was ich mit eigenen Augen gesehen habe und einigemal mit aller Aufmerksamkeit studiert. Viele haben die Kenntnis des Alter-

tums flüchtig berührt, aber nur wenige sind eingedrungen, denn dieses Unternehmen ist schwierig, mühevoll und undankbar. [138]

Über den Druck der Bücher

Der gute Geschmack hat sich seit Robert Etienne aus der Welt verloren. Es ist kein Licht und Schatten mehr in den Buchstaben. Es ist eine merkliche Hebung und Senkung, Schwellung und Vertiefung, welche den Buchstaben die Grazie gibt. Aber dieses Wenige ist nicht jedermann begreiflich und macht in allerhand Kunst den Unterschied des Meisters. [139]

Das Altertum und die Humanitätsstudien sind zu aller Zeit die Freude meines Lebens gewesen. [140]

Die antiken Figuren, die aus den schönen Zeiten Griechenlands bis auf uns gekommen, und einige andere, die aus späteren Zeiten sind, werden als vollkommene Muster, oder doch als solche Werke betrachtet, die der Vollkommenheit sehr nahe kommen. Die vier wesentlichen Teile der Kunst, die man in den Antiken bewundert, sind: Erstens, die allgemeine Schönheit der Formen; zweitens, die Vollkommenheit der Zeichnung in den menschlichen Figuren, und besonders die schönen Köpfe; drittens, die Größe und der Adel der Gesichtsmienen und Charaktere; viertens, der stolze und richtige Ausdruck der Leidenschaften, der jedoch der Schönheit beständig untergeordnet ist.

Man findet bei den Alten keinen Ausdruck, der so stark wäre, daß er der Schönheit schadete. Sie hielten sich im allgemeinen weniger an die Natur als an das idealische Schöne, und verwarfen alles dasjenige, was nichts als diesen oder jenen Menschen insbesondere angezeigt hätte. Ihr großer Zweck ging dahin, zu

bewerkstelligen, daß jedes Kunstwerk das, was es sein sollte, ganz und ohne Beimischung irgend eines anderen Charakters wäre. Jupiter war ganz Majestät, Herkules ganz Stärke. Man vernachlässigte, was mit der Hauptidee nicht notwendig verbunden war.

Jeder Künstler, der es in diesen vier Teilen der Kunst bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu bringen trachtet, kann die schönen Antiken nicht zu viel studieren. Daher haben auch die Maler und Bildner der römischen Schule in diesen Teilen alle neueren Schulen übertroffen, weil sie mehr Gelegenheit hatten, jene großen Muster des alten Griechenlands zu sehen. Auch die Schlechtesten unter ihnen haben alle den Geschmack des Schönen.... Alle Kenner sind der einstimmigen Meinung, daß das Studium der Antiken als die unumgänglichste Beschäftigung der Künstler anzusehen sei. Hierdurch erlangten Raphael und Michelangelo den Grad von Größe, den wir in ihren Werken bewundern. Ihr Beispiel macht alles, was man noch außerdem zugunsten dieses Studiums anführen könnte, überflüssig.

Kleinen Genies wird das Studium der Antiken jedoch von keinem großen Nutzen sein. Es ist nicht genug, die Umrisse zu bemerken — nein, der Geist, der in den schönen Statuen atmet, der Geist ist es, den man fassen muß. Derjenige, welcher nach einer langen Betrachtung nicht ein gewisses Entzücken empfindet, und die unsichtbare Vollkommenheit nicht durch die betastbare Schönheit hindurchfühlt, mag seine Reißfedern nur immer wegwerfen: die Antiken sind ihm unnütz! [141]

Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen, und welcher das Herz auf dem Fleck hat, wo es mir sitzt. [142]

ZWEITES BUCH

DAS PLASTISCHE IDEAL

BESCHREIBUNGEN DER SCHÖNSTEN STATUEN DES ALTERTUMS

Wie von alters her im Stillen
ein Liebewerk nach eignem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf.

Goethe

Seit Winckelmanns Werk schien erst das Reich des Schönen für Deutschland geöffnet; und jeder Künstler nicht nur, auch jeder Dichter und alle, die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunstwelt und der Natur eines südlichen Himmels hatten, wanderten seit Winckelmann nach Italien.

Gervinus

Beschreibung des Laokoon

Diese Statue wurde unter vielen tausenden der berühmtesten Kunstwerke, die aus allen Orten von Griechenland nach Rom gebracht worden, hier als das Höchste in der Kunst geschätzt, und verdient deshalb bei der niedrigen Nachwelt, die nichts vermögend ist hervorzubringen, was mit diesem Werke nur entfernterweise könnte verglichen werden, desto größere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Der Weise findet hier zu forschen, und der Künstler unaufhörlich zu lernen, und beide können überzeugt sein, daß in diesem Bilde mehr verborgen liege, als was das Auge entdeckt, und daß der Verstand des Meisters viel höher noch, als sein Werk, gewesen sei.

Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die

Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen.

Das lange Seufzen, welches er in sich und den Atem, den er an sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urteilen läßt.

Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hilfe schreien: denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmütigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höheren Hilfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmut, und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmut, wie über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe aufschwellt und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüstern offenbart.

Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch bedeckt wird.

Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schön-

heit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wütenden Biß ihr Gift ausgießt, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Teil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden.

Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Übel zu entrinnen; kein Teil ist in Ruhe; ja die Meisterstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut.

Die Verfertiger dieses bewundernswürdigen Werkes sind *Agesander, Polydorus* und *Athenodorus.*

Beschreibung des Farnesischen Herkules

In dieser Statue, deren Meister *Glykon* von Athen ist, ist *Herkules* zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, und mit aufgeschwollenen Adern und mit angestrengten Muskeln, die über das gewöhnliche Maß elastisch erhöht sind, so daß wir ihn hier gleichsam erhitzt und sehr atemlos ruhen sehen, nach dem mühsamen Zuge zu den Hesperischen Gärten, deren Äpfel er in der Hand hält.

Glykon hat sich hier wie ein Dichter gezeigt; indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen: denn hier ist dessen Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselben nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen.

Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser *Herkules* betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme: denn demjenigen, der so ein Werk zu verfertigen

imstande gewesen, kann man die von mir angegebene Absicht mit Sicherheit zutrauen.

Beschreibung des Belvederischen Apollo

Die Statue des *Apollo* ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und nur ebensoviel von Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen.

Dieser *Apollo* übertrifft alle andere Bilder so weit, als der *Apollo* des *Homerus* den, welchen die folgenden Dichter malen. Über die Menschheit erhaben ist sein Wuchs, und seine Stellung zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.

Geh mit deinem Geist in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuch, ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.

Er hat den *Python*, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Un-

endliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen.

In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der *Pandora*, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiter, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten *Bacchus* die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbt mit dem Öle der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden.

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerkes der Kunst, und nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung geschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte; denn mein Bild scheint Leben und Bewe-

gung zu bekommen, wie des *Pygmalions* Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die Kunst selbst müßte mir raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.

Beschreibung des Meleager, der irrig Antinous genannt wird

Der irrig so genannte *Antinous* im Belvedere wird insgemein als das schönste Denkmal der Kunst unter dem *Hadrian* angegeben, aus dem Irrtume, daß es die Statue seines Lieblings sei; es stellt dieselbe vielmehr einen *Meleager* vor. Sie wird unter die Statuen der ersten Klasse gesetzt, wie sie es verdient, mehr wegen der Schönheit einzelner Teile, als wegen der Vollkommenheit des Ganzen: denn die Beine und Füße, nebst dem Unterleibe, sind weit geringer in der Form und in der Arbeit, als das übrige der Figur. Der Kopf ist unstreitig einer der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Altertume. In der Geschichte des *Apollo* herrscht Majestät und Stolz; hier aber ist ein Bild der Grazie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellt, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Übereinstimmung der Teile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte.

In dieser Ruhe und gleichsam in dem Genusse seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußeren Gegenständen zurückgerufenen Sinnen, ist der ganze

Stand dieser edeln Figur gesetzt. Das Auge, welches, wie an der Göttin der Liebe, aber ohne Begierde, mäßig gewölbt ist, redet mit einnehmender Unschuld; der völlige Mund im kleinen Umfange haucht Regungen, ohne sie zu fühlen; die in lieblicher Fülle genährten Wangen beschreiben, mit der gewölbten Rundung des sanft erhobenen Kinnes, den völligen und edeln Umriß des Hauptes dieses edeln Jünglings.

In der Stirn aber zeigt sich schon mehr, als der Jüngling; sie kündigt den Helden an in der erhabenen Pracht, in welcher sie anwächst, wie die Stirn des *Herkules*. Die Brust ist mächtig erhoben, und die Schultern, Seiten und Hüften sind wunderbar schön.

Aber die Beine haben nicht die schöne Form, die ein solcher Körper erfordert; die Füße sind grob gearbeitet, und der Nabel ist kaum angedeutet.

Beschreibung der Mediceischen Venus

Unter den Göttinnen steht *Venus* billig oben an, als die Göttin der Schönheit, und weil nur diese allein nebst den Grazien und den Göttinnen der Jahreszeiten, oder den Horen, unbekleidet ist; auch deswegen, weil sie sich häufiger, als andere Göttinnen, und in verschiedenem Alter vorgestellt findet.

Die *Mediceische Venus* zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröte, beim Aufgange der Sonne, aufbricht, und die in ein Alter tritt, in welchem sich die Gefäße zu erweitern und der Busen auszubreiten anfängt.

Bei der Stellung derselben stelle ich mir diejenige *Lais* vor, die *Apelles* im Lieben unterrichtete, und bilde mir ein, dieselbe so zu sehen, wie sie sich das

erstemal vor den Augen dieses Künstlers hat entkleiden müssen.

Diese Statue wird dem *Skopas* zugeschrieben.

Beschreibung des vorgeblichen sterbenden Fechters

Unter den Werken des *Ktesilaus* war besonders die Statue eines verwundeten Helden bekannt, an welcher man empfinden konnte, wieviel von seiner Seele noch in ihm übrig sei: *In quo possit intelligi, quantum restet animae.*

Ich deute diese Figur auf einen Helden, weil ich glaube, daß sich dieser Künstler auf nichts niedriges heruntergelassen habe, da sein großes Verdienst nach dem *Plinius* war, edle Menschen noch edler erscheinen zu lassen.

Auch in dieser Betrachtung scheint die Statue des sterbenden sogenannten Fechters, im Museo Kapitolino, die ihm von vielen beigelegt wird, nicht von dessen Hand zu sein, weil derselbe eine Person von gemeinem Stande vorstellt, und die ein arbeitsames Leben geführt, wie das Gesicht, die eine alte Hand, und die Fußsohlen anzeigen.

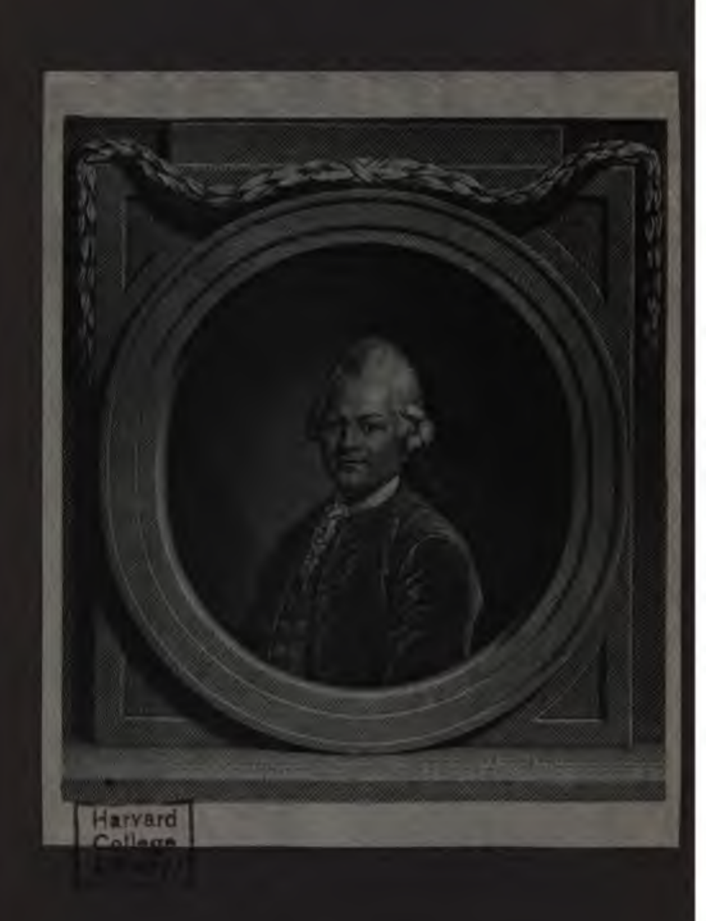
Es hat derselbe einen Strick mit einem Knoten unter dem Kinne um den Hals gelegt, und liegt auf einem länglich runden Schilde, über welches ein zerbrochenes Blasehorn geworfen ist. Einen Fechter kann diese Statue nicht vorstellen, teils weil in den blühenden Zeiten der Kunst den Griechen keine Fechterspiele bekannt waren, teils weil kein Künstler, dessen diese Statue würdig ist, sich auf Figuren der Fechter heruntergelassen haben wird. Es kann auch kein Fechter sein, weil er kein krummes Horn, wie der Römer ihre *Litui* waren, trug, welches, wie ich angezeigt

habe, zerbrochen vorgestellt unter ihm liegt. Hier lehrt uns nun eine griechische Inschrift, daß die Ausrufer oder Herolde (Κήρυκες) in den Olympischen Spielen zu Elis einen Strick um den Hals trugen und mit einem Horne bliesen. Diese Inschrift, welche an der Statue eines Olympischen Siegers stand, kann die kapitolinische Statue in mehreres Licht setzen.



habe, zerbrochen vorgestellt unter ihm liegt. Hier lehrt uns nun eine griechische Inschrift, daß die Ausrufer oder Herolde (*Κήρυκες*) in den Olympischen Spielen zu Elis einen Strick um den Hals trugen und mit einem Horne bliesen. Diese Inschrift, welche an der Statue eines Olympischen Siegers stand, kann die kapitolinische Statue in mehreres Licht setzen.





LESSING

Lessing!

Tapfrer Winkelried! Du bahntest den
Deinen die Gasse.
Dein ist, Starker, der Sieg! Hast du
ihn gleich nicht gesehen.
Grillparzer

Toute philosophie étant une doctrine de la nature humaine contient en germe un système de pédagogie. *Descartes*

EINFÜHRUNG

Gesprächsweise hat Goethe den Wunsch ausgedrückt, daß Winckelmann in den Jahren des ruhigen Überblicks seiner Laufbahn sich mit Lessing verbunden hätte, um seine Grundsätze zu größerer Klarheit zu bringen und alle Bedingungen derselben genauer abzuwägen.

Die Stimmung, die von Statuen, Fresken, Gemmen und Ruinen ausging, führte Winckelmann dazu, „im Brennpunkt der Kunst alle Strahlen des Geisteslebens zu sammeln“.[1] Der kritische Sinn, der Lessings ganze Persönlichkeit beherrschte, zwang ihn, Grenzlinien zu bestimmen und Unterscheidungsmerkmale zu suchen, wo sein Jahrhundert vor ihm nur gemeinsame Eigenschaften erblickt hatte. Indem er über den Zweck der Dinge nachsann, schloß er auf ihre Form und trennte die Gebiete der verschiedenen Künste, da jede einzelne nur innerhalb ihrer natürlichen Schranken sich zu echter Schönheit entfalten könne. Seit man Begriff wie Ziel der Dichtung, Malerei und Skulptur zum Gegenstand philosophischer Betrachtungen wählte, war den Denkern das Gemeinsame aller Kunstgattungen aufgefallen, ihre ähnliche Gesamtwirkung auf den menschlichen Geist. Plato und Aristoteles hatten dies erkannt und damit begründet, daß jedes Kunstwerk, sei es Dichtung, Statue oder Bild, selbstverständlich Nachahmung enthalte. Der uralte Rangstreit der Künste, den die griechische Philosophie aufgeworfen,

[1] Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen.

bestand nach Aristoteles darin, ob sie mehr oder minder vollkommen die Natur nachahmten.

Abgesehen von dem Unterschied ihres sittlichen Wertes und ihrer Gefühlswirkung auf das Publikum, teilte Aristoteles die Künste ein nach dem Grade ihrer Nachahmungsfähigkeit. Aber im Altertum blieb das Bewußtsein von der Verschiedenheit der Ausdrucksmittel lebendig, intuitiv bewahrten Dichter, Maler, Bildhauer das Verständnis für die Stoffe, die in ihrem Bereiche lagen. Diese Seite der Kunstanschauung, die Winckelmann nach Temperament und Studiengang verschlossen war, ergänzte der Verfasser des „Laokoon". Den begeisterten Hymnen auf ein fernes, schönheitstrunkenes Griechentum folgten kritische Winke des Inhalts, daß Dinge, die sich nur für eine Kunst schicken, nicht direkt auf eine andere zu übertragen seien. Zu Lessings Zeiten verwechselten die führenden Geister in Praxis und Theorie die Aufgaben von Dichtung und darstellender Kunst, so daß eine heillose Verwirrung auf allen ästhetischen Gebieten zur Herrschaft gelangt war. Der Satz des Lodovico Dolce, daß ein guter Dichter auch ein guter Maler sein müsse, spukte in den Köpfen der Leute, die sich mit Spekulationen über das Schöne beschäftigten. In England hatten Addison und Spence auf solche Vermischung hingearbeitet, in Frankreich machte sie Graf Caylus zum Kriterium der Schönheit. Er prüfte alte und neue Dichter nur daraufhin, ob sie einem Maler genügenden Vorwurf zu Gemälden böten. Die deutschen Dichter des 18. Jahrhunderts huldigten ausschließlich der malerischen Schilderung und berauschten sich am Wohlklang der beschreibenden Worte.

Es geht ein Ähnlichkeitszug durch die Zeiten. Verwandte Bewegungen schließen sich aneinander, und

führen immer wieder dazu, die großen Erzieher der Vergangenheit sprechen zu lassen. Auch in der Gegenwart verschwimmen die Grenzen: moderne Dichter malen in Worten, Musiker und Maler zwingen Ton oder Farbe, philosophische Probleme zu lösen. In das künstlerische Chaos des Rokokozeitalters drang Lessings Stimme ordnend, auseinanderteilend. Er gab dem schwankenden Geschmack die neue Richtung und schuf, von dem allgemeinen Wesen der Kunst ausgehend, jene abgrenzenden Gesetze, die den klassischen Werken der einzelnen Gattung eigentümlich waren. Sein Geist war stets darauf gerichtet, der Erkenntnis des Wahren und Schönen näher zu kommen, seine Arbeit führte mit mathematisch zwingenden Schlüssen zu dem Ergebnis: Der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst sind Körper, deren Ausdruck und Stellung allein auf die Art ihrer Handlungen schließen läßt. Der eigentliche Vorwurf der Dichtung sind Handlungen, aus denen die Eigenschaften ihrer Träger hervorgehen müssen. Ausgeschaltet erscheinen bei Lessing jene flüchtigen Stimmungswerte und Gefühle, die wir den Dingen und den Taten, der Vergangenheit und der Gegenwart entnehmen. In ihnen liegt vielleicht der beste Teil jeder ursprünglich modernen Kunst. Doch Lessings kritische Schriften und Briefe bieten noch immer eine reiche Fülle von Belehrung und könnten, richtig verstanden, die Modernsten vor Übertreibung, Künstlichkeit und Manier bewahren.

Die Lehren des Laokoon reißen aus der stimmungsvollen Verschwommenheit und zwingen wieder zu dem zielbewußten Denken, das auch in Dunkel und Wirrsal Klarheit bringt. Nur das Klare kann schön sein, nur an entwirrten Dingen vermag der geschulte Geist Vollkommenheiten zu erkennen. Was Garve in seiner

Anzeige des Laokoon im Jahre 1769 bemerkte, gilt auch heute für verständnisvolle Leser: „Meinen Geist hat keine Lektüre so genährt, keine so sehr meinen Kopf in der Disposition zu Denken zurückgelassen, keine mir selbst mit einer so großen Idee meiner Fähigkeit geschmeichelt als die Lessingschen Werke."

In der Epistel de arte poëtica erscheint Horaz als ein geschmackvoller Freund des Schönen, der langsam eine Gegend durchwandelt, zwecklos, neugierig, wie man einen Spaziergang macht. Ein kleiner Abweg bedeutet ihm nichts, er steht bei einer lieblichen Aussicht stille, er ruht im Schatten eines Baumes und pflückt eine Blume, er eifert gegen Störungen, die Achtlosigkeit und Bosheit der Menschen verursachten. Aber unmerklich nähert er sich dem vorgenommenen Ziel und erreicht es ohne Hast und Ermüdung. An diesen Brief des Lateiners dachte Lessing, als er den Entwurf des „Laokoon" ausarbeitete. Einmal spielte er sogar auf sein berühmtes Beispiel an und schrieb nach einer längeren Abschweifung über die Perspektive in der Malerei: „Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat."

Man lernt am besten im Anschauungsunterricht, Kinder und Erwachsene sehen schlendernd mit offenem Auge, während schwerfälliges und pedantisches Schulmeistertum Abscheu für den Gegenstand erweckt und die Aufnahmefähigkeit erschlafft. Lessing blieb freilich bei seinem Spaziergang durch Homer, Vergil und die anderen Schätze des Altertums bei vielen Dingen stehen, die gleichgültig geworden sind, und kämpfte gegen manches, dessen Wichtigkeit uns übertrieben dünkt. Aber der feine kritische Geist, mit dem er verborgene Schönheiten erschließt, die Freude

des Kenners, mit der Gedanken und Bilder bis zu ihrem Ausgangspunkt verfolgt werden, machen die Worte des Altmeisters so wertvoll, daß bei ihnen Gobineaus Ausruf zur Geltung kommt: „Wir lassen große Dinge hinter uns und große Beispiele."

Die Gesetze, deren Geist Lessing aus dem zog, was er las und sah, waren zunächst als Angriff gegen die tändelnde Mode gerichtet, die in „Schönseligkeit und Selbstbeschaulichkeit" Dichter, Künstler und Publikum verkommen ließ. Deshalb der überstarke, polemische Zug in vielen Aufsätzen und kritischen Exkursionen. Alles, was dem Zeitgeschmack angehörte oder vom einstmaligen Stand der Wissenschaft abhängig war, fällt wie ein abgetragenes Gewand von jenen Werken ab, die große, bleibende Ideen bergen. Der historische Wert von Lessings theoretischen Schriften liegt in dem Ernst, mit dem die jungaufstrebende Generation der Klassiker ihre Lehren befolgte. So sind sie zum unschätzbaren Gewinn für unsere Literatur geworden. Dadurch, daß für die Poesie und vor allem für das Drama „Handlung" verlangt wurde, konnte das Verständnis für Shakespeare erblühen und der Boden für die großen Stoffe vorbereitet werden. Aus Goethes Wahrheit und Dichtung geht die Wirkung klar hervor, die der „Laokoon" auf die literarische Jugend ausübte, und in Schillers philosophischen Betrachtungen „über Anmut und Würde" vertieft und erweitert sich das, was Lessing mit dem Ausdruck „Schönheit in der Bewegung" anklingen ließ. Daß in dieser rein klassischen Richtung, die den Fortschritt nur in der Rückkehr zum Griechentum sah, die moderne Seele der Kunst nicht vollständig zum Ausdruck gelangte, ist natürlich. Die Gegenwart bedarf einer neuen Ästhetik, weil sie eine neue Schönheit zu empfinden gelernt hat, oder vielmehr an der

alten, ewig *einen* Schönheit neue Seiten entdeckte. Auf der Wanderung, die wir mit Lessing durch die Gefilde der Vergangenheit unternehmen, wird uns die Weisheit zuteil, daß keine Harmonie des Schönen möglich ist, wenn sich seine einzelnen Gebiete willkürlich mischen.

In einer Arbeit über den englischen Dichter Pope, die Lessing gemeinsam mit dem Philosophen Moses Mendelssohn verfaßt hatte[1], ist der Unterschied zwischen Dichtkunst und Metaphysik klar beleuchtet. Spinozas ernste Gedankenwelt und Leibniz' Idealismus sind angewendet auf Literatur und Kunst. Inhaltreiche Briefe der beiden Freunde vertiefen und erweitern, was der Kritiker in seinen Streitschriften, der gemütvolle, weiche Philosoph in seinen Gesprächen veröffentlichte. Die damals neuerschaffene Wissenschaft des Schönen, die Ästhetik, verdankt diesem freien Austausch der Ideen frische, grundlegende Gesichtspunkte, in denen vor allem die Keime der Hamburger Dramaturgie enthalten sind. Was im Laokoon noch allzu schroff und einseitig betont war, wurde abgeschliffen im Umgang mit Mendelssohn, den die Freunde den deutschen Sokrates nannten.

Jene innere Unzufriedenheit, die bei Lessing das Wort zum Schwert werden ließ, auch wenn ein harmlos freundliches Abwinken des Gegners genügt hätte, wich einer großen, auf antike Vorbilder gestimmten Lebensanschauung. Es war eine Folge des vertrauten Verkehrs mit dem Manne, der ihm zum Urbild des Nathan wurde, daß er in schweren Lagen griechische Heiterkeit bewahren konnte. An Eva König schrieb er: „Ich habe es mir zum Gesetze gemacht, vergnügt zu sein, wenn ich auch noch so wenig Ursache dazu sehe. . . . Freilich kostet es Kunst, sich

[1] Pope ein Metaphysiker! 1754. Anonym.

selbst zu überreden, daß man glücklich ist. Aber welches Glück besteht denn auch in etwas mehr als in unserer Überredung."

Die Lust am Analysieren, der Wunsch, sich selbst klar zu werden über alle Fragen, die das eigene Schaffen und Empfinden betrafen, führte zu jenen theoretischen Auseinandersetzungen, die Einblick in die Arbeitsstätten unserer geistigen Erzieher gewähren. Warum ihre Werke so groß und stark emporschossen, so lebenskräftig, daß die stolze Gegenwart noch immer an ihnen zehrt, erklärt der sittliche Ernst, mit dem sie die ästhetischen Probleme erfaßten, die heilige Scheu, die sie von der Würde und Bedeutung eines Kunstwerks im Herzen hegten. Seit dem Altertum zum erstenmal verließ im 18. Jahrhundert die Philosophie des Schönen den engbegrenzten Raum der hohen Schule, um eine Heimstätte in den Kreisen der Gebildeten zu finden. Die englische, französische und deutsche Sprache wurden zum Ausdrucksmittel von Erscheinungen, die bisher nur in den abgebrauchten, blaßgewordenen Phrasen eines Cicero oder Horaz benannt worden waren. Alle Gebiete geistiger Arbeit durchdrang ein neues Element, das sie mit einem aufrichtigen Wunsch nach Erkenntnis des Schönen beseelte. Name und Lehre des Ästhetikers Wolf kamen in aller Mund und beeinflußten die Aufklärungszeit in doppelter Richtung. Das Publikum wurde durch „die deutsche Populärphilosophie" von den festeingewurzelten Vorurteilen befreit, nach denen Getändel mit Anmut, Süßigkeit mit Schönheit verwechselt wurde und kalte Bewunderung jedes Mitleid erstickte. Dichter, Künstler und kritisch denkende Gelehrte aber wurden teils zum Widerspruch gereizt, teils angefeuert, das junge Werk zu befestigen und auszubauen. Während Wolf, wie sein Zeitgenosse Baumgarten, das Gefühl für

Schönheit ohne Verbindung mit Natur und Künsten glaubten, ja seine Stelle in den „unteren Regionen" der Seele vermuteten, hatte es Winckelmann in seiner Kunstgeschichte in den Mittelpunkt allen Lebens gestellt. Dieser zunächst einsam dastehende Versuch fand in Lessing gewaltigen Widerhall. Dichter genug, die Gewalt des Schönen zu fühlen, und Kritiker genug, die Notwendigkeit klar ausgesprochener Gesetze und bestimmter Schranken einzusehen, gab er sich Rechenschaft über alles, was ein Kunstwerk im Leben auszurichten vermag. In seiner Beschränkung soll es den Anschauungskreis des einzelnen erweitern, und die Gefühlswelt zu erhabener Größe steigern. Es soll bessern in des Wortes tiefster, innigster Bedeutung. Gegen dieses vornehmste aller ästhetischen Gesetze, das nichts mit landläufiger Moral und öder Tendenzmacherei gemein hat, lehnten sich in späterer Zeit jene Stürmer auf, die das Schlagwort „Kunst für die Kunst" erfanden. Dies Schlagwort mag gelten für die Übergangsperioden, die nach Stil ringen, eine große, die Zeiten überdauernde Kunst wird stets in ihren Werken das Gesetz erfüllen, das die platonischen Begriffe des Guten und Schönen miteinander vereint.

Der Realismus, dessen die Entwicklung bedurfte, um aus der Konvention erstarrter Ausdrucksmittel sich zu lösen, hat Winckelmanns Studien über den griechischen Kanon ebensoweit zurückgedrängt wie Lessings moralisch-ästhetische Gebote. Es gab eine Zeit, in der man so genau, so kalt und mechanisch arbeitete, daß die Leser, das Theaterpublikum, die Besucher von Ausstellungen sich Werken gegenüber befanden, denen sie nichts mehr vom eigenen Gefühl, nichts mehr vom eigenen Geist zufügen konnten. Raimund hat in einem seiner sinnigen Märchenspiele des Dichters Schaffenskraft in dem Augenblick

erlahmen lassen, in dem die Phantasie gefesselt wird. Aber nicht nur die Kraft des Schöpfers, auch die aufnehmende Kraft der Genießenden erscheint gebrochen, sobald die Phantasie keinen Spielraum mehr hat. Wenn der Künstler so ausführlich wird, daß ein Weiterspinnen, ein Ausdenken und Ausmalen unmöglich ist, dann hört für das Kunstwerk die Möglichkeit auf, zu bessern und zu erheben. Das französische Wort „Le secret d'ennuyer est celui de tout dire“ hat sich furchtbar an den Werken bewahrheitet, die ohne Stil und ohne Wunsch nach Schönheit geschaffen sind. Ohne Phantasie geboren, vermochten sie keine Phantasie auszulösen und blieben tot trotz aller technischen Meisterschaft. Auch Lessing brachte Realismus in die Kunst. Mit seinen eigenen Werken und als Kritiker. In der von ihm herausgegebenen „Theatralischen Bibliothek“ enthält das erste Stück einen aus dem Französischen übersetzten Aufsatz vom „weinerlichen und rührenden Lustspiel“. Darin befindet sich der Satz: „Das Porträt der Menschen mit Genauigkeit entwerfen, ihre Gemütsneigungen und Gesinnungen auf das Deutlichste ausdrücken und diese Gemälde zum Vorteile der Sitten anwenden — das heißt auf einmal die großen Gegenstände der Kunst und des Künstlers fassen.“ In dem Wort „zum Vorteile der Sitten“ liegt die heilsame Einschränkung des Realismus. Ein virtuos gemachter Abklatsch des Wirklichen kann noch nicht als Kunstwerk gelten, auch wenn die Figuren so täuschend lebendig aussehen wie im Panoptikum. Ohne ethischen Hintergrund hat auch ein gelungenes Konterfei keinen rechten Sinn. Nur das Schöne wirkt zum Vorteil der Sitten, es erhebt, es veredelt. Das in Schönheit getauchte Leiden stimmt zu fruchtbarem Mitleid und tritt in künstlerisch abgestimmten Gegensatz zu dem Entsetzen er-

regenden Laster. Entsetzen kann Anregung zu großen Gefühlen geben, Ekel niemals. Im Ekel vor der Grausamkeit alltäglicher Dinge erstickt die flügelkräftigste Phantasie. Immer enger und heller ziehen sich die Gedankenkreise, mit denen Lessing das Wesen künstlerischer Schönheit umfaßt. Aber neue Zweifel drängen sich ein, sobald die früheren überwunden sind, und der Forscher verteidigt seine Ansichten nicht nur gegen die Angriffe der Fremden, sondern auch gegen die Fülle von Einwänden, die ihm das eigene Studium entgegenwirft.

Zum Geleitsbrief der Bruchstücke von Lessings tief empfundener und groß angelegter Ästhetik mögen seine eigenen Worte dienen, deren er sich bei Veröffentlichung des Beitrags über „Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau“ als einer „Schutzwehr gegen ekle Leser“ bediente, die etwa vitrea fracta! (Scherben) ausriefen: „Mit Erlaubnis! Man muß auch in der gelehrten Welt hübsch leben und leben lassen. Was uns nicht dienet, dienet einem anderen. Was wir weder für wichtig, noch für anmutig halten, hält ein anderer dafür. Vieles für klein und unerheblich erklären, heißt öfters die Schwäche seines Gesichts zu bekennen, als den Wert der Dinge schätzen.“ [1]

Es ist ein eigenes um Schönheitstheorien. Sie gleiten durch den Geist der Menschheit in immer wechselnden Erscheinungen. Glaubt man sie in feste, bleibende Form gegossen, so zerflattern sie und lösen sich auf, wie alle Ideale einer vergangenen Generation, die zeitlicher Ausdrucksmittel bedürfen. Nach dem ewig Einen, der Essenz oder der Seele der Schönheit strebten seit den Tagen Platos die großen

[1] [Vorbemerkung des Herausgebers der Materialien, Entwürfe und Notizen aus Lessings handschriftlichem Nachlaß. (Hempelsche Ausgabe 6, pag. 172.)]

Philosophen des Abendlandes. Die Gestaltung dieses Begriffes innerlich zu erleben und äußerlich durchzuführen war das Problem der Dichter und Künstler, sobald sie die dumpfen, engen Gassen des Alltags verließen und aufatmeten in freier Bergeshöhe. Wir können dieses Reich der Schönheit, unserer Bildung und dadurch unserer Empfindung entsprechend, von der Kultur des klassischen Altertums nicht trennen. Die Künstler Griechenlands hüteten die Wiege unserer Kunst, und Wiegenlieder klingen nach im Wechsel der Jahre.

Dieselbe Idee, die in der Aufklärungszeit der ästhetischen Philosophie vorschwebte und bei den Männern des exakten Denkens sich zu Definitionen und Folgerungen zusammenschloß, hatte einst den heiligen Augustinus zu glühender Hymne begeistert. Jener geheimnisvolle Zauber, der zur Andacht zwingt, wo er uns begegnet, ergriff auch Lessing vor den Werken der Griechen. Sein streitbarer Charakter zwang ihn mit Spott und heftigem Angriff zu verteidigen, was er für wahr und verehrungsvoll erkannte. Wenn wir aus Waffenzeug und Rüstung die Edelsteine herausbrechen und in neuer Fassung glänzen lassen, so geschieht es wieder im Dienste jenes erhabenen Begriffes, der dem Kirchenvater das schöne Bekenntnis entlockte: „Spät habe ich dich geliebt, uralte und doch so neue Schönheit, spät habe ich dich geliebt. Und siehe, du warst im Inneren und ich war draußen, und draußen suchte ich dich und stürzte mich auf das Schöne, das du geschaffen, ich Häßlicher. Du warst bei mir, aber ich nicht bei dir. Das hielt mich fern von dir, was doch gar nicht wäre, wäre es nicht in dir. Du riefest mir und immer lauter riefest du und zerrissest meine Taubheit; dein Licht ging mir auf und immer strahlender leuchtetest du und ver-

scheuchtest meine Blindheit. Dein Wohlgeruch duftete mir und ich sog ihn ein und nun seufze ich nach dir; ich habe ihn geschmeckt und nun hungre und dürste ich nach dir. Du hast mich berührt und ich erglühe nach deinem Frieden."

ERSTES BUCH

ZUR PHILOSOPHIE DER SCHÖNHEIT

A thing of beauty is a
joy for ever. *Keats*

Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt. *Herder*

Die Kunst hat in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung[1], sagt man, erstreckt sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höheren Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde. [1]

Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. [2]

[1] Lessing braucht das Wort „Nachahmung" in doppelter Bedeutung. Es bezeichnet sowohl Nachahmung in unserem Sinn als Schilderung oder Darstellung, ein Ausdruck, der im 18. Jahrhundert noch ungebräuchlich war in bezug auf Kunst und Literatur.

Ich nenne notwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden, denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein notwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfang, der Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große, vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit großen und schönen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. [3]

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. Wer mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Axt Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt. [4]

Die Obrigkeit selbst hielt es in Griechenland ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich gehalten wird. Es verdammte den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häß-

licheren Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzt. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viele werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste. [5]

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Er-

holung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß." [6]

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer anderen hervorzubringen imstande ist. [7]

Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. [8]

Neuerungen machen kann sowohl der Charakter eines großen Geistes als eines kleinen sein. Jener verläßt das Alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist, dieser, weil es alt ist. Was bei jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Ekel. Das Genie will mehr tun als sein Vorgänger, der Affe des Genies nur etwas anderes.

Beide lassen sich nicht immer auf den ersten Blick

voneinander unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe zu Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartneckige Pedanterei, daß man voll unwissenden Stolzes jenes zu diesem erniedrigt. Genaue Beurteilung muß mit der lautersten Unparteilichkeit verbunden sein, wenn der Kunstrichter weder aus Nachsicht, noch aus Eigendünkel fehlen soll. [9]

Das wahre poetische Genie ist sich überall ähnlich. Ein Sturm ist ihm ein Sturm, er mag in der großen oder in der kleinen Welt entstehen. Es mag ihn dort das aufgehobene Gleichgewicht der Luft oder hier die gestörte Harmonie der Leidenschaften verursachen. Vermittels einerlei scharfer Aufmerksamkeit, vermittels einerlei feuriger Einbildungskraft wird der Dichter, der diesen Namen verdient, dort ein stilles Tal und hier die ruhige Sanftmut, dort eine nach Regen lechzende Saat und hier die wartende Hoffnung, dort die Schatten der Mitternacht und hier die zitternde Furcht, dort die schwindelnde Höhe und hier die blinde, sich herabstürzende Verzweiflung allemal gleich wahr und gleich glücklich schildern. [10]

Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen

Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesszenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber

so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebensowenig können philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheint, sowie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann. [11]

Man sagt, es gäbe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebensogut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst,

bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. [12]

Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleineren begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt. [13]

Was erhaben und schön heißt

Alle angenehmen Begriffe sind undeutliche Vorstellungen einer Vollkommenheit.

Die Vollkommenheit ist die Einheit im Mannigfaltigen.

Bei der unendlichen Vorstellung der Einheit im Mannigfaltigen ist entweder der Begriff der Einheit oder der Begriff der Mannigfaltigkeit der klarste.

Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Einheit das Klarste ist, nennen wir *schön.*

Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Mannigfaltigkeit das Klarste ist, nennen wir *erhaben.*

Daher heißt in dem ganzen Umfange der schönen Wissenschaften und Künste nichts schön, was sich nicht auf einmal übersehen läßt, und nichts erhaben, was sich auf einmal aus einem Gesichtspunkt ganz betrachten läßt. [14]

An Mendelssohn

Ich weiß eigentlich noch nicht, was Rousseau für einen Begriff mit dem Wort „perfectibilité" verbindet. Ich weiß nur, daß ich einen ganz anderen Begriff damit verbinde als einen, woraus sich das, was Sie daraus geschlossen haben, schließen ließe. Sie nehmen es für eine Bemühung, sich vollkommener zu machen; und ich verstehe bloß die Beschaffenheit eines Dings darunter, vermöge welcher es vollkommener werden kann: eine Beschaffenheit, welche alle Dinge in der Welt haben, und die zu ihrer Fortdauer unumgänglich nötig war. Ich glaube, der Schöpfer mußte alles, was er erschuf, fähig machen, vollkommener zu werden, wenn es in der Vollkommenheit, in welcher er es erschuf, bleiben sollte. [15]

Es geschieht oft, daß das Erhabene zugleich naiv ist; aber die Naivität ist deswegen nicht ein wesentlicher Charakter des Erhabenen. Die Antwort des griechischen Feldherrn, als man ihm von der Menge der persischen Pfeile, wodurch die Sonne verdunkelt würde, sprach: „Wir werden also im Schatten fechten", ist erhaben und naiv . . . Ein naiver Gedanke, der weiter nichts als naiv ist, ist ein Unding. Es muß allzeit noch etwas dabei sein, erhaben oder satirisch oder lächerlich. Kurz, alle Arten von Gedanken können naiv sein, weil das Naive bloß im Ausdruck besteht und weiter nichts als eine oratorische Figur ist. [16]

Es ist gewiß, daß diejenige Religion, die dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermutlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrängt hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung hat offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe aufzugeben und sich wiederum in den Besitz eines besseren Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt. [17]

ZWEITES BUCH

MALEREI UND DICHTUNG

Der Laokoon des Herrn Lessing ist ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen. *Herder*

Herr Winckelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennt, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist. Notwendigkeit, sich über diese Dinge so präzis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund. Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu die Hilfe keiner anderen Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht tun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nichts anderes als ihre Bestimmung sein kann. [18]

Zur körperlichen Schönheit gehört mehr als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks. [19]

Das Ideal der körperlichen Schönheit besteht in dem Ideale der Form vornehmlich. Die bloße Kolorierung und der vorübergehende Ausdruck haben kein Ideal: Weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat. [20]

In der Malerei ist das Ideal ein Ideal der Körper, in der Poesie muß es ein Ideal der Handlungen sein.

Übertrieben würde es sein, wenn man nicht bloß vom Dichter vollkommen moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. [21]

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert, so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. [22]

Die Malerei braucht Figuren und Farben im Raum. Die Dichtkunst artikulierte Töne in der Zeit. Jener Zeichen sind natürlich, dieser ihre sind willkürlich. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besonderen Regeln für eine jede herzuleiten. [23]

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung. Die Kunst tut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, der Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel danach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich doch ein bescheidener Mann oft selbst schikaniert! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den

Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche. Sie sehen nichts, als was sie sehen. Uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen. [24]

Nachahmende Zeichen nebeneinander können nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein im Raum, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblick ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. [25]

Wie in der Natur alle Phänomene des Gesichts, die Erscheinung der Größe, die Erscheinung der Formen, die Erscheinung des Lichts und der Farben, und die daraus entspringende Erscheinung der Entfernung, unzertrennlich verbunden sind: so auch in der Malerei. Man kann in keiner den geringsten Fehler begehen, ohne daß sie nicht zugleich alle zweideutig und falsch werden. [26]

Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterem Umfange, als die Gemälde der Kunst; besonders kann die Kunst, bei Personifizierung eines abstrakten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken, auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht tun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personifizierten, abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modifikationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall gibt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifizierten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders tun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukommt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte notwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem konventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu sein, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben: und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu er-

wecken, soviel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht an sich, sondern bloß unter Umständen zukommt.

Tod sein, hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Todsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher den Schrecken verursachte? Nichts weniger! der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armut der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst mit einem und eben demselben Worte benennt. Ich weiß, daß diese Armut oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdient diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmäht, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbaut. Eine solche Sprache scheint die ältere griechische, die Sprache des Homer gewesen zu sein. [27]

Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns

abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die

Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun.

Aber wir Neueren haben in mehreren Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzeren und sichereren Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die *Wirkung* der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den *Gegenständen* als *in der Art ihrer Nachahmung* verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engeren Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der anderen vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der anderen gefallen oder mißfallen: und voll von dieser Idee, sprechen sie im zuversichtlichsten

Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem anderen, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollte, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden. [28]

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und

dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden.

Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, daß uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit hat malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. [29]

Ohne zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Ge-

sicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. [30]

Nichts nötigt den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. [31]

Daß Künstler einen Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen. [32]

Wenn das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so

möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Künstler bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen. [33]

Wenn man sagt, der Künstler ahme den Dichter, oder der Dichter ahme den Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des anderen zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem anderen die Art und Weise, es nachzuahmen.

Wenn Virgil den Schild des Äneas beschreibt, so ahmt er den Künstler, welcher diesen Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der anderen ist er Kopist. Jene ist ein

Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. [34]

Wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zurückgeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopiert worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet? [35]

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt. [36]

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anderes sind und etwas anderes bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorischen Wesen, sondern bloß personifizierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anderes verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Er muß die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem

Reichtume machen. Die Dichter müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höheren Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höheren Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neueren Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße

Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches. [37]

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde, gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und wehe ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir vom Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und

ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordern, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens, zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit zu loben geneigt sein. [38]

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höheren, wunderbareren Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen, verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigeren Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt

der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davonführen. . . .

Wer sieht nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für Unsichtbarmachen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert und eine wirkliche Wolke im Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die

bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen. [39]

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben im Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht

für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. [40]

Für ein Ding hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unseren Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umtun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Szepter.

Und wenn wir von diesem wichtigen Szepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was tut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau danach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Szepters; erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs, nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Peleus, nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus. So kenne ich endlich dieses Szepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. [41]

Man wird mir einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinanderfolgend, sie sind auch willkürlich. Und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, sowie sie im Raume existieren, auszudrücken ... Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß ver-

ständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff vom Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zum andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wieviel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht im Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie

nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Ich frage nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen, unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird.

Ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinanderfolgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und soviel als möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen.

Außer diesem Gebrauch sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den obenerwähnten homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen. [42]

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers. Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild vom Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, sowie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie.

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber, will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie beim Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben. [43]

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinanderliegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinanderliegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. [44]

Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht tut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den Stanzen des Ariost [in denen die Schönheit einer Frau beschrieben wird] ein außerordentliches Aufheben machen; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müsse, nicht noch unglücklicher zu versuchen. [45]

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll zergliedert. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüften und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt ebendaher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. [46]

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden anderen Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme und schönes Haar gehabt; eben der Dichter weiß dem ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen,

der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der soviel Blut und soviele Tränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia zeigt: sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit tut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können,

als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. [47]

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit im Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das, aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nützen kann, nützt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. [48]

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, inso-

weit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Übereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an[1], warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken: auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen ge-

[1] De Poetica cap. IV.

währen, die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; daß Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne. [49]

Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit anderen Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück. [50]

Die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen, sie will es, sowie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstär-

ken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um soviel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier. [51]

Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringeren Grade. Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.

Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen

aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden muß. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem anderen unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers fůs das kleinere Übel erkennen. [52]

Ich räume dem Rezensenten meines Laokoon ein, daß Verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den *einen* Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, insofern die einen in der Zeit und die anderen im Raume existieren? Beide können ebensowohl natürlich als willkürlich sein; folglich muß es notwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poesie geben, wenigstens von beiden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder koexistierende Zeichen, welche natürlich sind, oder welche willkürlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bei den konsekutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist ebensowenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß, je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume braucht, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche

Zeichen in der Zeit braucht. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höheren Malerei gehören, als welche nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Kostüme gehört, sondern auch einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch *natürliche* Zeichen von *willkürlichen* Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können als *natürliche* Zeichen von *natürlichen* Dingen. Wenn aber bei diesen Schönheit das höchste Gesetz ist, und mein Rezensent selbst zugibt, daß der Maler alsdann auch in der Tat am meisten Maler sei, so sind wir ja einig, und wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, daß sie auch außer dieser noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen wollen, daß ihr alsdann der Name *Malerei* weniger zukomme[1]. Ich habe nie an den Wirkungen

[1] (Anm. aus der Hempelschen Ausgabe der Briefe von Lessing. Werke 20. Band. Berlin 1879.) Dies war eine von den Spitzfindigkeiten, mit denen sich der Scharfsinn meines Freundes durchhalf, wenn er eine einmal gefaßte Hypothese schlechterdings durchsetzen wollte. Der allgemeine Unterschied zwischen einem Maler und Bildhauer besteht doch darin, daß jener auf einer Fläche die Gegenstände erhaben darstellt, dieser wirklich abgerundet. Der allgemeine Unterschied ist, daß Malereien nur von einer Seite können angesehen werden, Bildhauereien von allen Seiten. Noch darf die Malerei das Kolorit und Helldunkel (Clair-obscur) brauchen und muß es, wenn sie vorzügliche Wirkung von gewisser Art tun soll; der Bildhauerei ist beides untersagt. Hieraus entspringen meinem Begriffe nach wesentliche Unterschiede in der Anordnung einer jeden Art von Kunstwerken. Als ich mit Lessingen in Berlin mündlich, in Gesellschaft von Moses, über den Laokoon stritt, folgerte ich aus der Natur und der Einschränkung jeder Kunst, daß die Schön-

der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. Und gibt mir das der Rezensent nicht zu? — Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen, und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse usw. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen; folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niederen Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu

heit zwar ein wesentliches Erfordernis für die Kunstwerke des Malers sei, aber nicht so ausschließend als für die Werke des Bildhauers. Daraus schloß ich, daß die Werke der Malerei selbst in ihrer höchsten Schönheit und Wirkung gleichsam lebendiger sein müssen als die Werke der Bildhauerei. Diesen letzteren gehört das höchste Ideal der Schönheit in Ruhe, welches Winckelmann so treffend stille Größe nennt. Trägt man diese in ganzen Gruppen in die Malerei über, so malt man Statuen. Ein einleuchtendes Beispiel für die Wahrheit meiner Behauptung sind meines Erachtens Poussins so schöne Figuren, denen man das Steinerne sogleich ansieht. Auch wage ich zu gestehen, daß mir aus dieser Ursache die Gemälde von Mengs mindere Wirkung zu haben scheinen. Wie groß ist der Unterschied, wenn man das an sich sonst schöne Altarblatt von Mengs in der katholischen Kirche zu Dresden lebhaft und treu ins Gedächtnis fasset und gleich darauf in die Dresdner Galerie geht, um die dortigen herrlichen Gemälde von Raphael zu betrachten! Beide Meister haben sich nach den Antiken gebildet. Aber Mengs' Figuren haben etwas schönes Steinernes und Hölzernes, wenn ich so sagen darf; hingegen Raphaels Figuren leben, leben aber in höchster idealischer Schönheit. Nicolai

sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist oder sein kann. Der Grund, den er davon angibt, ist zwar nicht der meinige, aber er läßt sich auf meinen reduzieren und wird nur durch diese Reduktion auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert. [53]

Es hat nie meine Absicht sein können, unmittelbar für den Dichter oder für den Maler zu schreiben. Ich schreibe *über* sie, nicht *für* sie. Sie können mich, ich aber nicht sie entbehren. Um mich in einem Gleichnisse auszudrücken: ich wickle das Gespinst der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer spinnen zu lehren, sondern aus der Seide für mich und meinesgleichen Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichnis fortzusetzen, in welchen ich die kleine Münze einzelner Empfindungen so lange sammle, bis ich sie in gute wichtige Goldstücke allgemeiner Anmerkungen umsetzen und diese zu dem Kapitale selbstgedachter Wahrheiten schlagen kann. [54]

DRITTES BUCH

VON DER DRAMATISCHEN KUNST

Alles Bestimmte hat ein Königsrecht gegenüber dem Dumpfen, Anarchischen. *Burckhardt*

Fast jeder Mensch, der selbst denkt, muß eine Erfahrung bei sich gemacht haben, die, wie mich deucht, auch die Werke unseres Verfassers bestätigen.

Garve über Lessing

Wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worinnen ihre wahre Schönheit am deutlichsten in die Augen fällt? Sie reizt, wenn man sie liest, allein sie reizt ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht. Wer durch die bloße Lesung eines Trauerspiels bis zu süßen Tränen gebracht wird, muß schon selbst ein Mensch von Empfindungen sein. Er muß schon mehr zu denken und mehr als der gemeine Haufen zu fühlen gewohnt sein. Mit dem größten Teil der Leute muß man zufrieden sein, wenn durch die Gewalt der Sinne ihr schweres und kaltes Herz in diejenige Bewegung gesetzt wird, die der Dichter zur Absicht hatte. Wer sieht also nicht, daß die Vorstellung ein notwendiger Teil der dramatischen Poesie sei? . . . Die Kunst dieser Vorstellung verdient deshalb unsere Aufmerksamkeit, ebensowohl als die Kunst des Verfassers. Ihre Regeln erstrecken sich nicht allein auf die Schauspieler, sie können allen nützen, welche die Beredsamkeit brauchen. Es ist zu bedauern, daß wir die Kunst zu deklamieren, die bei den Alten so hoch geachtet war, teils verloren haben, teils gering schätzen. Ihre größten Redner übten sich darin, und Cicero selbst hat sich nicht geschämt, sich in einen Wettkampf mit Roscius einzulassen.

An Mendelssohn

Es kann sein, daß wir dem Grundsatze: das Trauerspiel soll bessern, manches elende, aber gut gemeinte Stück verdanken. Es kann sein, sage ich, denn diese Anmerkung klingt ein wenig zu sinnreich, als daß ich sie gleich für wahr halten sollte. Aber das erkenne ich für wahr, daß kein Grundsatz, wenn man ihn sich recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann herorbringen helfen, als der: die Tragödie soll Leidenschaften erregen.

Nehmen Sie einen Augenblick an, daß der erste Grundsatz ebenso wahr als der andere sei, so kann man doch noch hinlängliche Ursachen angeben, warum jener bei der Ausübung mehr schlimme und dieser mehr gute Folgen haben müsse. Jener hat nicht deswegen schlimme Folgen, weil er ein falscher Grundsatz ist, sondern deswegen, weil er entfernter ist als dieser, weil er bloß den Endzweck angibt und dieser die Mittel. Wenn ich die Mittel habe, so habe ich den Endzweck, aber nicht umgekehrt.

Das meiste wird darauf ankommen, was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle mögliche Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in dem Zuschauer rege? wird er freudig? wird er verliebt? wird er zornig? wird er rachsüchtig? Ich frage nicht, ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billigt, sondern ob er ihn soweit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein anderer fühle sie.

Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden. Sie werden sagen: erweckt es nicht auch Schrecken? erweckt es nicht auch Bewunderung?

Schrecken und Bewunderung sind keine Leidenschaften nach meinem Verstande. Was denn? Wenn Sie es in Ihrer Abschilderung getroffen haben, was Schrecken ist, eris mihi magnus Apollo, und wenn Sie es getroffen haben, was Bewunderung ist, Phyllida solus habeto [1].

Der Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. Z. E. endlich bricht der Priester damit heraus: Du, Ödip, bist der Mörder des Lajus! Ich erschrecke; denn auf einmal sehe ich den rechtschaffenen Ödip unglücklich; mein Mitleid wird auf einmal rege. Ein ander Exempel. Es erscheint ein Geist; ich erschrecke; der Gedanke, daß er nicht erscheinen würde, wenn er nicht zu des einen oder zu des andern Unglück erschiene, die dunkle Vorstellung dieses Unglücks, ob ich den gleich noch nicht kenne, den es treffen soll, überraschen mein Mitleid, und dieses überraschte Mitleid heißt Schrecken. Belehren Sie mich eines besseren, wenn ich unrecht habe.

Nun zur Bewunderung! Die Bewunderung! O, in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmäßig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück soweit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden als bedauern möchte.

Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt Mitleid, und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. Z. E. ich höre auf einmal, nun ist Cato so gut als

[1] Virg., Ecl., III. 104 u. 107.

des Cäsars Mörder: Schrecken! Ich werde hernach mit der verehrungswürdigen Person des erstern und auch nachher mit seinem Unglücke bekannt; der Schrecken zerteilt sich in Mitleid. Nun aber hör' ich ihn sagen: Die Welt, die Cäsarn dient, ist meiner nicht mehr wert[1]: die Bewunderung setzt dem Mitleiden Schranken. Den Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr: die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns soweit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß. Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder — es tut jenes, um dieses tun zu können.

Auf gleiche Weise verfahre ich mit der Komödie. Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen und eben dadurch

[1] Haller, „Falschheit menschlicher Tugenden"; s. „Versuch von Schweizerischen Gedichten", Bern 1734, S. 50.

der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet.

Beider Nutzen, des Trauerspiels sowohl als des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen, und es ist großer Vorteil für den dramatischen Dichter, daß er weder nützlich noch angenehm, eines ohne das andere sein kann.

Ich bin jetzt von diesen meinen Grillen so eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläuftige Abhandlungen vom Mitleid und Lachen voranschicken würde. Ich würde beides sogar miteinander vergleichen; ich würde zeigen, daß das Weinen ebenso aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude als das Lachen aus einer Vermischung der Lust und Unlust entstehe; ich würde weisen, wie man das Lachen in Weinen verwandeln kann, wo man auf der einen Seite Lust zur Freude und auf der andern Unlust zur Traurigkeit in beständiger Vermischung anwachsen läßt; ich würde — Sie glauben nicht, was ich alles würde.

Ich will Ihnen nur noch einige Proben geben, wie leicht und glücklich aus meinem Vorsatze nicht nur die vornehmste bekannte Regel, sondern auch eine Menge neuer Regeln fließe, an deren Statt man sich mit dem bloßen Gefühle zu begnügen pflegt.

Das Trauerspiel soll soviel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht gleich einem

Gotte seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen. Merken Sie aber wohl, daß ich hier nicht von dem Ausgange rede; denn das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stückes die unglücklichsten sein sollen. Zu dieser Dauer aber gehört nicht der Ausgang.

Der Schrecken, habe ich gesagt, ist das überraschte Mitleiden; ich will hier noch ein Wort hinzusetzen: das überraschte und unentwickelte Mitleiden; folglich wozu die Überraschung, wenn es nicht entwickelt wird? Ein Trauerspiel voller Schrecken ohne Mitleid ist ein Wetterleuchten ohne Donner. So viel Blitze, so viel Schläge, wenn uns der Blitz nicht so gleichgültig werden soll, daß wir ihm mit einem kindischen Vergnügen entgegengaffen. Die Bewunderung, habe ich mich ausgedrückt, ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrlich werden; der Dichter muß seinen Held nicht zu sehr, nicht zu anhaltend der bloßen Bewunderung aussetzen, und Cato als ein Stoiker ist mir ein schlechter tragischer Held. Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte des Trauerspiels. [56]

Alle Betrübnis, welche von Tränen begleitet wird, ist eine Betrübnis über ein verlornes Gut; kein anderer Schmerz, keine andere unangenehme Empfindung wird von Tränen begleitet. Nun findet sich bei dem verlornen Gute nicht allein die Idee des Verlusts, sondern auch die Idee des Guts, und beide, diese angenehme mit jener unangenehmen, sind unzertrenn-

lich verknüpft. Wie, wenn diese Verknüpfung überall statthätte, wo das Weinen vorkommt? Bei den Tränen des Mitleids ist es offenbar. Bei den Tränen der Freude trifft es auch ein; denn man weint nur da vor Freude, wenn man vorher elend gewesen und sich nun auf einmal beglückt sieht; niemals aber, wenn man vorher nicht elend gewesen. Die einzigen sogenannten Bußtränen machen mir zu schaffen; aber ich sorge sehr, die Erinnerung der Annehmlichkeit der Sünde, die man jetzt erst für strafbar zu erkennen anfängt, hat ihren guten Teil daran; es müßte denn sein, daß die Bußtränen nichts anderes als eine Art von Freudentränen wären, da man sein Elend, den Weg des Lasters gewandelt zu sein, und seine Glückseligkeit, den Weg der Tugend wieder anzutreten, zugleich empfände.

Ich bitte Sie nur noch, auf die bewundernswürdige Harmonie acht zu haben, die ich nach meiner Erklärung des Weinens hier zwischen den respondierenden Veränderungen des Körpers und der Seele zu sehen glaube. Man kann lachen, daß die Tränen in die Augen treten; das körperliche Weinen ist also gleichsam der höchste Grad des körperlichen Lachens. Und was braucht es bei dem Lachen in der Seele mehr, wenn es zum Weinen werden soll, als daß die Lust und Unlust, aus deren Vermischung das Lachen entsteht, beide zum höchsten Grade anwachsen und ebenso vermischt bleiben. Z. E. der Kopf eines Kindes in einer großen Staatsperücke ist ein lächerlicher Gegenstand; und der große Staatsmann, der kindisch geworden ist, ein beweinenswürdiger. [57]

Was sind dieses für glänzende Eigenschaften, die wir bewundern? Sind es besondere Eigenschaften oder sind es nur die höchsten Grade guter Eigen-

schaften? Sind es die höchsten Grade aller guten Eigenschaften oder nur einige derselben?

Das Wort Bewunderung wird von dem größten Bewunderer, dem Pöbel, so oft gebraucht, daß ich es kaum wagen will, aus dem Sprachgebrauche etwas zu entscheiden. Seine, des Pöbels, Fähigkeiten, sind so gering, seine Tugenden so mäßig, daß er beide nur in einem leidlichen Grade entdecken darf, wenn er bewundern soll. Was über seine enge Sphäre ist, glaubt er, über die Sphäre der ganzen menschlichen Natur zu sein.

Lassen Sie uns also nur diejenigen Fälle untersuchen, wo die bessern Menschen, Menschen von Empfindung und Einsicht, bewundern. Untersuchen Sie Ihr eigen Herz, liebster Freund! Bewundern Sie die Gütigkeit des Augustus, die Keuschheit des Hippolyt, die kindliche Liebe der Chimene? Sind diese und andere solche Eigenschaften über den Begriff, den Sie von der menschlichen Natur haben? Oder zeigt nicht vielmehr die Nacheiferung selbst, die sie in Ihnen erwecken, daß sie noch innerhalb diesem Begriffe sind?

Was für Eigenschaften bewundern Sie denn nun? Sie bewundern einen Cato, einen Essex, mit einem Worte, nichts als Beispiele einer unerschütterten Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Muts, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes; und alle diese Beispiele bewundern Sie um soviel mehr, je besser Sie sind, je fühlbarer Ihr Herz, je zärtlicher Ihre Empfindung ist. Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als daß Sie nicht alle unempfindlichen Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben

deswegen, weil Sie sie bewundern, werden Sie ihnen nicht nacheifern. Mir wenigstens ist es niemals in den Sinn gekommen, einem Cato oder Essex an Halsstarrigkeit gleich zu werden, so sehr ich sie auch wegen dieser Halsstarrigkeit bewundere, die ich ganz und gar verachten und verdammen würde, wenn es nicht eine Halsstarrigkeit der Tugend zu sein schiene.

Ich werde also der Bewunderung nichts abbitten; sondern ich verlange, daß Sie es der Tugend abbitten sollen, sie zu einer Tochter der Bewunderung gemacht zu haben. Es ist wahr, sie ist sehr oft die Tochter der Nacheiferung, und die Nacheiferung ist eine natürliche Folge der anschauenden Erkenntnis einer guten Eigenschaft. Aber muß es eine bewundernswürdige Eigenschaft sein? Nichts weniger. Es muß eine gute Eigenschaft sein, deren ich den Menschen überhaupt, und also auch mich, fähig halte. Und diese Eigenschaften schließe ich so wenig aus dem Trauerspiele aus, daß vielmehr nach meiner Meinung gar kein Trauerspiel ohne sie besteht, weil man ohne sie kein Mitleid erregen kann. Ich will nur diejenigen großen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt.

Lassen Sie uns hier bei den Alten in die Schule gehen. Was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen? Um das Mitleid desto gewisser zu erwecken, ward Ödipus und Alceste von allem Heroismus entkleidet. Jener klagt weibisch und diese jammert mehr als weibisch; sie wollten sie lieber zu empfindlich als unempfindlich machen; sie ließen sie lieber zu viel Klagen ausschütten, zu viel Tränen vergießen als gar keine.

Sie sagen, das benähme der Bewunderung ihren Wert nicht, daß sie das Mitleiden schwäche oder gar aufhebe, weil sie dieses mit dem Tode des Helden gemein habe. Sie irren hier aus zu großer Scharfsinnigkeit. Unter tausend Menschen wird nur ein Weltweiser sein, welcher den Tod nicht für das größte Übel und das Totsein nicht für eine Fortdauer dieses Übels hält! Das Mitleiden hört also mit dem Tode noch nicht auf; gesetzt aber, es hörte auf, so würde dieser Umstand weiter nichts als die Ursache der Regel sein, warum sich mit dem Tode des Helden auch das Stück schließen müsse. Kann sich aber das Stück mit der Bewunderung schließen? Wenn ich aber gesagt habe, der tragische Dichter müsse die Bewunderung so wenig sein Hauptwerk sein lassen, daß er sie vielmehr nur zu Ruhepunkten des Mitleids machen müsse, so habe ich dieses damit sagen wollen, er solle seinem Helden nur so viel Standhaftigkeit geben, daß er nicht auf eine unanständige Art unter seinem Unglück erliege. Empfinden muß er ihn sein Unglück lassen, er muß es ihn recht fühlen lassen: denn sonst könnten wir es nicht fühlen. Und nur dann und wann muß er ihn lassen einen Effort tun, der auf wenige Augenblicke eine dem Schicksal gewachsene Seele zu zeigen scheint, welche große Seele den Augenblick darauf wieder ein Raub ihrer schmerzlichen Empfindungen werden muß. [58]

Die alten Trauerspiele sind aus Homer, ihrem Inhalt nach, genommen, und diese Gattung der Gedichte selbst ist aus der Absingung seiner Epopöen entsprungen. Homer und nach ihm die Rhapsodisten wählten gewisse Stücke daraus, die sie bei feierlichen Gelegenheiten, vielleicht auch vor den Türen ums Brot, abzusingen pflegten. Sie mußten die Erfahrung gar

bald machen, was für Stücke vom Volke am liebsten gehört würden. Heldentaten hört man *nur einmal* mit sonderlichem Vergnügen, ihre Neuigkeit rührt am meisten. Aber tragische Begebenheiten rühren, so oft man sie hört. Diese also wurden vorzüglich von andern Begebenheiten beim Homer ausgesucht und anfangs, so wie sie erzählungsweise beim Dichter stehen, gesungen, bis man darauf fiel, sie dialogisch abzuteilen, und das daraus entstand, was wir Tragödie nennen. Hätten denn nun die Alten nicht ebensowohl aus den Heldentaten ein dialogisches Ganzes machen können? Freilich. Und sie würden es gewiß getan haben, wenn sie nicht die Bewunderung für eine weit ungeschicktere Lehrerin des Volks als das Mitleiden gehalten hätten. [59]

Die Bewunderung in dem Sinn, in welchem sie nichts ist als das sonderliche Wohlgefallen an einer seltnen Vollkommenheit, bessert vermittels der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, welcher man nacheifern will, voraus. Wie viele haben diese Erkenntnis? Und wo diese nicht ist, bleibt die Bewunderung nicht unfruchtbar? Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen. Bessert den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf. [60]

Die Bewunderung muß im Trauerspiel nichts sein, als der Ruhepunkt des Mitleidens. ... Der bewunderte Held ist der Stoff des Heldengedichts. ... Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren, und die Grenzen der einen in die andern laufen lassen? So wie im Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andern Affekte,

das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind, so sei auch im Trauerspiel das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sei ihm nur untergeordnet, das ist: diene zu nichts als das Mitleid erregen zu helfen. Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.

Ein großes Mitleiden kann nicht ohne große Vollkommenheiten im Gegenstande des Mitleids sein und große Vollkommenheiten, sinnlich ausgedrückt, nicht ohne Bewunderung. Aber diese großen Vollkommenheiten sollen im Trauerspiel nie ohne große Unglücksfälle sein, sollen mit diesen allezeit genau verbunden sein und sollen also nicht Bewunderung allein, sondern Bewunderung und Schmerz, das ist Mitleiden, erwecken. Die Bewunderung findet also im Trauerspiel nicht als ein besonderer Affekt statt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleids. . . . Und in diesem Verhältnis soll sie der Ruhepunkt des Mitleidens sein, nämlich da, wo sie für sich allein wirken soll. . . . Wir können nicht lange in *einem* starken Affekt bleiben. Also können wir auch ein starkes Mitleid nicht lange aushalten. Es schwächt sich selbst ab. . . . Der wahre Dichter verteilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel. Er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt. Weil aber das ganze Stück kein beständiger Zusammenhang solcher Stellen sein kann, so untermischt er sie mit Stellen, die von den Vollkommenheiten seines Helden allein handeln, und in diesen Stellen hat die Bewunderung als Bewunderung statt. Was sind aber diese

Stellen anders als gleichsam Ruhepunkte, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll! [61]

Aus der Bewunderung entspringt der Vorsatz der Nacheiferung. Aber dieser Vorsatz ist nur augenblicklich. Wenn er zur Wirklichkeit kommen soll, muß ihn entweder die darauffolgende deutliche Erkenntnis dazu bringen, oder der Affekt der Bewunderung muß so stark fortdauern, daß der Vorsatz zur Tätigkeit kommt, ehe die Vernunft das Steuer wieder ergreifen kann. — Nun sage ich: im ersten Fall ist die Wirkung nicht der Bewunderung, sondern der deutlichen Erkenntnis zuzuschreiben. Und zu dem anderen Fall werden nichts geringeres als Phantasten erfordert. Denn Phantasten sind doch wohl nichts anderes als Leute, bei denen die unteren Seelenkräfte über die oberen triumphieren? Daran liegt nichts. Dieser Phantasten sind sehr viele in der Welt, und es ist gut, wenn auch Phantasten tugendhafte Taten tun. Wohl. So muß es denn eine der ersten Pflichten des Dichters sein, daß er nur für wirklich tugendhafte Handlungen Bewunderung erweckt. Denn wäre es ihm erlaubt, auch untugendhaften Handlungen den Firnis der Bewunderung zu geben, so hätte Plato Recht, daß er sie aus seiner Republik verbannt wissen wollte. [62]

Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen meines Mitleidens [als die der Bewunderung]! Das Trauerspiel soll das Mitleid nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Fall zum Mitleiden bestimmen. Gesetzt auch, daß mich der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig macht, nämlich vermittels falscher Vollkommenheiten, durch die er meine Einsicht verführt, um

mein Herz zu gewinnen. Daran ist nichts gelegen, wenn nur mein Mitleiden rege wird und sich gleichsam gewöhnt, immer leichter und leichter rege zu werden. Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiel bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet aber das bei der Bewunderung statt? Kann man sagen, ich will gern in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der ist der größte Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat, sowie ohne Zweifel derjenige der beste Mensch ist, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat. [63]

Es gibt gewisse körperliche Fähigkeiten, gewisse Grade der körperlichen Kräfte, die wir nicht in unserer willkürlichen Gewalt haben, ob sie gleich wirklich im Körper vorhanden sind. Ein Rasender ist ungleich stärker, als er bei gesundem Verstande war. Auch die Furcht, der Zorn, die Verzweiflung und andere Affekte mehr erwecken in uns einen größeren Grad der Stärke, der uns nicht eher zu Gebote steht, als bis wir uns in diesen oder jenen Effekt gesetzt haben.

Alle körperlichen Geschicklichkeiten werden durch Hilfe der Bewunderung gelernt, wenigstens das Feine von allen körperlichen Geschicklichkeiten. Nehmen Sie einen Luftspringer. Von den wenigsten Sprüngen kann er seinen Schülern den eigentlichen Mechanismus zeigen. Er kann oft weiter nichts sagen, als: Sieh nur, sieh nur, wie ich es mache! das ist: „Bewundere mich nur recht und versuch es alsdann, so wird es von selbst gehen", und je vollkommener der Meister den Sprung vormacht, je mehr er die Bewunderung seines Schülers durch diese Vollkommenheit reizt, desto leichter wird diesem die Nachahmung werden. [64]

Schreie ich die Bewunderung durch das, was ich bisher gesagt habe, nicht für ganz und gar unnütz aus, ob ich ihr gleich das ganze Heldengedicht zu ihrem Tummelplatz einräume? Fast sollte es so scheinen. Ich will es also mit einem Einfall wagen, der zwar ziemlich seltsam klingt, weil er aber niemand geringeres als mich und den Homer rettet, der Untersuchung vielleicht nicht unwürdig ist.

Heraus also mit dem Einfall! Wie wenn Homer mit Bedacht nur körperliche Vollkommenheiten bewundernswürdig geschildert hätte? Er kann leicht ein ebenso guter Philosoph gewesen sein als ich. Er kann leicht, wie ich, geglaubt haben, daß die Bewunderung unsere Körper wohl tapfer und gewandt, aber nicht unsere Seelen tugendhaft machen könne. Achilles ist bei Homer nichts als ein tapferer Schläger. Er ist aber doch ein bewunderungswürdiger Schläger, der bei einem anderen den Vorsatz der Nacheiferung erzeugen kann. Und so oft sich dieser andere in ähnlichen Umständen mit dem Achilles befindet, wird ihm auch das Exempel dieses Helden wieder beifallen, wird sich auch seine Bewunderung erneuen, und diese Bewunderung wird ihn stärker und geschickter machen, als er ohne sie gewesen wäre. Gesetzt aber, Homer hätte den Achilles zu einem bewunderungswürdigen Muster der Großmut gemacht. So oft sich nun ein Mensch von feuriger Einbildungskraft in ähnlichen Umständen mit ihm sähe, könnte er sich zwar gleichfalls seiner Bewunderung erinnern und infolge dieser Bewunderung gleich großmütig handeln. Aber würde er deswegen großmütig sein? Die Großmut muß eine beständige Eigenschaft der Seele sein und ihr nicht bloß ruckweise entfahren. [65]

Schreien ist der *natürliche* Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrien zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.

Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feineren Europäer einer klügeren Nachwelt, wissen über unseren Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete

sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. [66]

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende *Herkules*. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. [67]

Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt. [68]

Nach verschiedenen Rührungen des Herzens entweder lachen oder weinen, sind ohne Zweifel

natürliche Empfindungen. Allein in ebendemselben Lachen und Weinen und jenes in der einen Szene fortsetzen, wenn man in der anderen dieses tun soll, das ist ganz und gar nicht nach der Natur. Dieser schleunige Übergang von der Freude zur Betrübnis und von der Betrübnis zur Freude setzt die Seele in Zwang und verursacht ihr unangenehme und gewaltsame Bewegungen. Es ist nicht der Körper, der im Schauspiel lacht und weint, es ist die Seele, die von den Eindrücken, die man auf sie macht, gerührt wird ... Wie erstaunlich ist es für den menschlichen Geist, so schleunig und ohne Vorbereitung vom Tragischen auf das Komische überzugehen! [69]

Aristoteles sagt: Der Held eines Trauerspiels müsse ein Mittelcharakter sein, er müsse nicht allzu lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft sein. Wäre er allzu lasterhaft und verdiente sein Unglück durch seine Verbrechen, so könnten wir kein Mitleid mit ihm haben. Wäre er aber allzu tugendhaft, und er würde dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleid in Entsetzen und Abscheu.

Ich bin hier wider Aristoteles, der wie überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grund gelegt zu haben scheint ... Ist es wahr, daß das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt? Wenn es wahr ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids sein, welches sie doch nicht sind. Das Mitleid, das in eben dem Verhältnisse wächst, in welchem Vollkommenheit und Unglück wachsen, hört auf angenehm zu sein und wird desto unangenehmer, je größer auf der einen Seite die Vollkommenheit und auf der anderen das Unglück ist. [70]

Das Pflichtmäßige wäre, meiner Meinung nach, gerade wider das „φιλανθρωπον". Denn es wäre ohnstreitig unsere Pflicht, uns über das Unglück eines Bösewichts zu freuen, wenn Pflicht das heißt, was den positiven Gesetzen gemäß ist. Aber dieser Pflicht ungeachtet, können wir ihn nicht ganz ohne Mitleid lassen, weil dieser Bösewicht doch ein Mensch ist. [71]

Unterdessen ist es doch auch wahr, daß an dem Helden ein gewisser Fehler sein muß, durch den er sein Unglück über sich gebracht hat. Aber warum? Etwa weil er ohne ihn vollkommen sein würde und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt? Gewiß nicht. Ich glaube die einzige richtige Ursache gefunden zu haben, sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem anderen gegründet wäre und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden. Es sind beides zwei verschiedene Dinge, die nicht eine einzige gemeinschaftliche Wirkung, desgleichen das Mitleid ist, hervorbringen können, sondern deren jedes für sich selbst wirkt. [72]

Der Held ist in der Epopöe unglücklich und ist auch in der Tragödie unglücklich. Aber auf die Art, wie er es in der einen ist, darf er es nie in der anderen sein. Das Unglück des Helden in der Epopöe muß keine Folge aus dem Charakter desselben sein, weil er sonst Mitleiden erregen würde; sondern es muß ein Unglück des Verhängnisses oder Zufalls sein, an welchen seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Teil haben. Fato profugus sagt Virgil

von seinem Äneas. Bei der Tragödie ist es das Gegenteil. Aus dem Ödipos wird nimmermehr ein Heldengedicht werden, und wer eins daraus machen wollte, würde am Ende weiter nichts als ein Trauerspiel in Büchern daraus gemacht haben. Denn es wäre elend, wenn diese beiden Dichtungsarten keinen wesentlicheren Unterschied als den beständigen oder durch die Erzählung des Dichters unterbrochenen Dialog haben sollten. [73]

Darin sind wir doch wohl einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin, daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen, daß die Lust, die mit der stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unserer Kraft geht, so unendlich kann abgewogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.

Alles, was ich hieraus folgere, wird aus der Anwendung des aristotelischen Exempels von der gemalten Schlange am deutlichsten erhellen. *Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je weniger wir darüber erschrocken sind.*

Dieses erkläre ich so: Ich erschrecke über die so wohlgetroffene Schlange, weil ich sie für eine wirkliche halte. Der Grad dieses Schreckens, als eine unangenehme Leidenschaft, oder vielmehr der Grad der Unlust, die ich über diesen schrecklichen Gegenstand empfinde, sei 10; so kann ich den Grad der

Lust, die mit der Empfindung der Leidenschaft verbunden ist, 1 nennen, oder 10, wenn jener zu 100 wüchse. Indem ich also 10 empfinde, kann ich nicht 1 empfinden, das ist, solange als ich die Schlange für eine wirkliche halte, kann ich keine Lust darüber empfinden. Nun werde ich aber auf einmal gewahr, daß es keine wirkliche Schlange, daß es ein bloßes Bild ist: was geschieht? Die Unlust über den schrecklichen Gegenstand = 10 fällt weg, und es bleibt nichts übrig als die Lust, die mit der Leidenschaft als einer bloßen stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist; 1 bleibt übrig, das ich nunmehr empfinde, und in dem Grade 8 oder 10 empfinden kann, wenn jener Grad, anstatt 10, 80 oder 100 gewesen ist.

Wozu brauchen wir nun hier die Illusion? Lassen Sie mich meine Erklärung auch an einem entgegengesetzten Exempel versuchen, um ihre Richtigkeit desto ungezweifelter darzulegen. — — Dort in der Entfernung werde ich das schönste, holdseligste Frauenzimmer gewahr, das mir mit der Hand auf eine geheimnisvolle Art zu winken scheint. Ich gerate in Affekt, Verlangen, Liebe, Bewunderung, wie Sie ihn nennen wollen. Hier kommt also die Lust über den Gegenstand = 10 mit der angenehmen Empfindung des Affekts = 1 zusammen, und die Wirkung von beiden ist = 11. Nun gehe ich darauf los. Himmel! es ist nichts als ein Gemälde, eine Bildsäule! Nach Ihrer Erklärung, liebster Freund, sollte nunmehr das Vergnügen desto größer sein, weil mich der Affekt von der Vollkommenheit der Nachahmung intuitiv überzeugt hat. Aber das ist wider alle Erfahrung; ich werde vielmehr verdrießlich; und warum werde ich verdrießlich? Die Lust über den vollkommenen Gegenstand fällt weg, und die angenehme Empfindung des Affekts bleibt allein übrig. Ich komme auf Ihre

zweite Folge: *Daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung.* Hierwider sage ich: Die unangenehmen Affekte in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affekte erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt und diese Betrübnis ist mir angenehm, weil ich diese Betrübnis bloß als Affekt empfinde und jeder Affekt angenehm ist. Denn setzen Sie den Fall, daß ich während dieser musikalischen Betrübnis wirklich an etwas Betrübtes denke, so fällt das Angenehme gewiß weg.

Ein Exempel aus der Körperwelt? Es ist bekannt, daß, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung gibt und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andere mit ertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede *Bebung,* aber nicht eine jede *Berührung* angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben, da die andere, der ähnlichen Erbebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar) berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne an einen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.

Dergleichen zweite Affekte aber, die bei Erblickung solcher Affekte zu anderen bei mir entstehen, ver-

dienen kaum den Namen der Affekte. So kann die Tragödie eigentlich keinen anderen Affekt bei uns rege machen, als das Mitleiden. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen. Er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns. [74]

Die Dichter sind, wo sie sich des Begriffs der Ursache bedient haben [um die Wirkung auszudrücken], meistens unpoetisch, d. i. unsinnlich geworden. Z. B. wenn sie die Jahreszeiten durch das Zeichen, in welchem die Sonne im Tierkreis steht, haben anzeigen wollen. — Nur dann darf sich der Virtuose dieses Kunstgriffs bedienen, wenn die Wirkungen nicht in die Sphäre seiner Nachahmung gehören und er die Sache doch notwendig ausdrücken soll. — Ich erinnere mich hierbei jenes alten Pantomimen, der die Worte „der große Agamemnon" tanzen sollte. Wie kann ein Mann von großen Taten durch Bewegungen und Linien ausgedrückt werden? Ein Mann von großer Leibesgestalt ist wohl dadurch auszudrücken, und dieses war auch der Fehler, in welchen der Pantomime fiel, der sich bei dem Worte „groß" auf die Zehen stellte. Sein Lehrmeister, der auf Verlangen des Volkes diesen Fehler gut machen sollte, war scharfsinniger, nahm zur Ursache die Zuflucht und gab sich die Stellung eines tief Sinnenden. Er hielt einen großen, tief sinnenden Verstand für die Ursache großer Taten. [75]

Der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Das philosophisch Erhabene ist am wenigsten dazu geschickt. Denn ebensowenig Aufwand, als der Dichter, es auszudrücken, an Worten macht, muß der Schau-

spieler, es vorzustellen, an Gebärden und Tönen machen. Wer das „qu'il mourût“ (Corneille Horace III, 6) am gleichgültigsten, am meisten ohne Kunst ausspricht, hat es am besten ausgesprochen. Es ist zwar auch Kunst, die Kunst zu verstecken, aber von dieser Kunst ist hier nicht die Rede. Ich berufe mich statt des besten Beweises auf den Unterschied, der unter den Gebärden des Schauspielers ist. Einen Teil der Gebärden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt, er kann sie machen, wann er will. Es sind die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiedenen Modifikationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Teil anderer und zwar zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am sichersten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zutun erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am meisten. Und wodurch wird diese erleichtert? Wenn man den ganzen Affekt in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher gerät der Schauspieler selbst darein. [76]

Der körperliche Schmerz ist unstreitig unter allen Leiden [vom Dichter] am schwersten zu behandeln. [77]

Es ist etwas ganz anderes, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke; ganz etwas anderes, ob ich höre: durch dieses Elend kam der Held durch, das überstand er, oder ob ich sehe: durch dieses soll er durch, dieses soll er überstehen. [78]

Nur dies allein sind wahre Komödien, die sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen. Die Klugen und Toren sind in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß ist, daß die ersteren von den letzteren an der Zahl übertroffen werden, so ist doch eine Gesellschaft von lauter Toren beinahe ebenso unwahrscheinlich, als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahmt das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben ist es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern beides zugleich in einem Lichte vorzustellen, in welchem das eine das andere erhebt. [79]

Cicero stellt die Scherze des Plautus den Scherzen der alten attischen Komödie und der Sokratischen Weltweisen gleich. Der heilige Hieronymus ergötzte sich daran, wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangenen Sünden herzliche und bußfertige Tränen vergossen hatte. Man mag hierüber schelten oder spotten, wie man will, ich sehe weder etwas Unbegreifliches, noch viel weniger etwas Verdammliches darin. Darf denn ein Christ keine Erholung genießen? Ist es denn ein so großer Widerspruch, das Laster verlachen und das Laster beweinen? Ich sollte vielmehr glauben, daß man beides zugleich sehr wohl tun könne. Entweder man betrachtet das Laster als etwas, das unser unanständig ist, das uns geringer macht oder man betrachtet es als etwas, das wider unsere Pflicht ist und uns also notwendig unglücklich machen muß. Im ersten Falle muß man darüber lachen, im andern wird man sich darüber betrüben. Zu jenem gibt ein Lustspiel, zu diesem die heilige

Schrift die beste Gelegenheit. Wer seine Laster nur beweint und sie niemals verlacht, von dessen Abscheu dagegen kann ich mir in der Tat keinen allzu guten Begriff machen. Er beweint sie nur vielleicht aus Furcht, er möchte die Strafe nicht vermeiden können. Wer aber das Laster verlacht, der verachtet es zugleich und beweist, daß er lebendig überzeugt ist . . ., daß unser eigenes Wohl, unsere eigene Ehre es zu fliehen gebiete. Allein, kann man mir einwerfen, wie hat Hieronymus so viele nicht allzu gesittete und reine Stellen, die z. B. im Plautus vorkommen, mit gutem Gewissen lesen können? Die zulänglichste Antwort darauf ist, daß dem Reinen alles rein ist. Ich könnte zwar diesen scheinheiligen Richtern sagen, daß der Charakter derjenigen Personen, die Plautus aufgeführt hat, und die Umstände manchmal etwas Freies erfordert hätten, ich könnte ihnen sagen, daß vieles von dem, was sie verdammen, nicht in der Absicht geschrieben sei, zu ärgern, sondern vielmehr zu bessern: allein hierzu möchten sie mehr Überlegung nötig haben, als sie darauf verwenden wollen. Sie müssen sich also mit der Versicherung begnügen lassen, daß es Leute außer ihnen gibt, welche die sogenannten anstößigen Stellen mit gleich unsträflichen Gedanken lesen können, als etwa die Geschichte der Bathseba. Und aus dieser Zahl war auch Hieronymus. [80]

Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragikus läßt seine Personen ihrem Affekte, ihrer Situation gemäß sprechen und bekümmert sich nicht im geringsten darum, ob sie lehrreich und erbaulich sprechen. [81]

Wortspiele beschimpfen den Dichter als Dichter nicht, aber als Nachahmer geringer Personen. Alle Gedichte teilen sich in zwei Arten: in Gedichte, wo der Dichter redet, und in Gedichte, wo er andere reden läßt. Man kann, wenn man will, die dritte Art hinzusetzen, welche die beiden vorigen Fälle verbindet. In der ersten Art, wohin besonders Oden und Lehrgedichte zu rechnen sind, ist der geringste Schein eines Wortspiels unerträglich. In der Ode ist es, wo er die Sprache der Götter reden und das Erhabene in Gedanken, Ausdruck und Ordnung herrschen lassen soll. Das Menschliche will ihm schon darin nicht anstehen, geschweige das Pöbelhafte. Und was ist pöbelhafter als Wortspiele? In den Lehrgedichten muß er die Vernunft mehr mit Gedanken zu überschütten suchen als das Ohr zu kitzeln. Man tadelt ihn schon, und das mit Recht, wenn er uns wenig denken läßt! Und was kann man bei einem Wortspiel denken!

Ganz anders aber ist es in der Art von Gedichten, wo der Dichter Personen von verschiedener Gattung redend anführt. Ich meine in den dramatischen. Hier ist es seine vornehmste Pflicht, die Personen zu schildern, wie sie sind und sie dasjenige sagen zu lassen, was sie nach ihrem Stande und nach ihrer Gemütsart sagen können.... Wie scherzen Leute, welche Glück und Auferziehung an die niedrigste Stelle gesetzt hat? Nicht selten strafbar, oft grob und fast allezeit mit Wortspielen. Und ebenso scherzen des Plautus Knechte. Ist er aber zu tadeln, daß er seine Urbilder allzuwohl getroffen hat? Oder würde er nicht viel mehr zu tadeln sein, wenn er ihnen seinen Witz geliehen hätte und sie Artigkeiten sagen ließe, die kein Römer von seinen Knechten zu hören gewohnt war. [82]

Ich nenne das schönste Lustspiel nicht dasjenige, welches am wahrscheinlichsten und regelmäßigsten ist, nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwicklungen und die natürlichsten Auflösungen hat, sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, das seiner Absicht am nächsten kommt, zumal wenn es die angeführten Schönheiten größtenteils auch besitzt. Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die es dazu anwendet, sind, daß es das Laster verhaßt und die Tugend liebenswürdig vorstellt. [83]

Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsere Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. [84]

Eigentlich halte ich es für keine Notwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fließen müsse, wenn uns zwar einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten. Allein so viel wird notwendig sein, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. [85]

Ich will nicht untersuchen, wieviel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst lehren kann; ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Äschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können. Ich will auch nicht fragen:

konnte Äschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von Bacchus übernatürlicherweise geschenktes, als erworbenes Talent. Demungeachtet würde er allerdings auch andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb, wovon uns unter andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Äschylus gemacht hat. „Was Äschylus mache, gerate ihm zwar, sei zwar gut; allein er wisse selbst nicht, warum es ihm gerate, warum es gut sei." Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernt haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. [86]

VIERTES BUCH

KRITISCHE BEMERKUNGEN

Il faut songer que la postérité est une sorte d'étrangère, qu'elle n'a pas la complaisance des contemporains, qu'elle ne tolère pas les ennuyeux. Il est prudent quand après un siècle on lui demande encore audience de lui parler un style bref, net et plein. *Taine*

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst ebensowenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müssen, so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem

Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. [87]

Welch elendes Studium ist das Studium des Altertums, wenn das Feine desselben auf Kenntnisse kleiner Ausgrabungen ankommt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Altertumskrämer, ein anderes der Altertumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Altertums geerbt. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, „so war das!" weiß dieser schon, ob es so sein könne. [88]

Es ist nur Torheit sich einzubilden, daß Witz nicht auch den Griechen sollte Witz gewesen sein, ihnen, die so gern lachten, als irgend ein Volk in der Welt, und bei denen sich mehr als ein Schriftsteller bemüht hatte, der Kunst, das Lachen zu erwecken, eine Form zu geben, wobei doch alles vornehmlich auf die Quellen der bei dem Martial so sehr verschrienen Pointen hinauslaufen mußte. Man ist nicht zu fein, sondern zu stumpf geworden, wenn man an einer Gattung intellektueller Schönheit deswegen kein Vergnügen findet, weil sie nicht gerade die vornehmste und interessanteste ist. Alles ist gut, wenn es an seiner Stelle ist; aber von allen Arten

des Geschmacks ist der einseitige der schlechteste. Man ist sicherlich weder gesund noch klug, wenn man seine Schöne nicht anders als in der Kleidung einer unschuldigen Schäferin lieben kann. [89]

Unter allen Schriften des *Aristoteles* sind seine „Dichtkunst“ und „Redekunst“ beinahe die einzigen, welche bis auf unsere Zeiten ihr Ansehen nicht nur behalten haben, sondern noch fast täglich einen neuen Anwachs desselben gewinnen. Ihr Verfasser muß notwendig ein großer Geist gewesen sein .... Kaum hörte seine Herrschaft im Reiche der Weltweisheit auf, als man durch diesen erloschenen Glanz einen anderen in ihm entdeckte, den kein Araber und kein Scholastiker wahrgenommen hatte: man erkannte ihn als den tiefsten Kunstrichter, und seit der Zeit herrscht er im Reiche des Geschmacks unter den Dichtern und Rednern ebenso unumschränkt als ehedem unter seinem Peripatetikon. [90]

Die feierliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedient, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte, so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt, sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht. [91]

Die überstiegene Schwierigkeit machte bei den Alten keine Schönheit mehr, und ihren Künstlern kam es nie ein, sich mutwillig Schwierigkeiten zu schaffen, um sie überwinden zu können. [92]

Der bildende Künstler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch sein Werk soll kein bloßes Denkmal einer historischen Wahrheit sein; beide dürfen von dem einzelnen, so wie es existiert hat, abweichen, sobald ihnen diese Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunst gewährt. [93]

Wut und Verzweiflung schändeten keines von ihren Werken; ich darf behaupten, daß die Alten nie eine Furie gebildet haben. Aus der unmittelbaren Verbindung dieser zwei Sätze ist es ja wohl klar, was für Furien ich meine; Furien, die in jedem Gesichtszuge, in Stellung und Gebärden verraten, was sie sein sollen. Waren die Furien des Scopas und Calos dieser Art? Es waren Furien und waren auch keine; sie stellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht so vor, wie wir sie jetzt bei dem Namen der Furien denken.

Sie bestärken also meinen Satz vielmehr, als daß sie ihn im geringsten zweifelhaft machen sollten. Denn wenn die Alten auch nicht einmal an ihren gottesdienstlichen Vorstellungen, da, wo das Bedeutende ihnen mehr galt, als das Schöne, wenn sie auch nicht einmal da duldeten, wenigstens nicht verlangten, daß die Göttinnen der Rache durch die häßlichen, schändenden Kennzeichen des menschlichen Affekts entstellt und erniedrigt würden: was sollte ihre Künstler, die in willkürlichen Werken den Ausdruck der Schönheit stets unterordneten, zu so scheußlichen Fratzengesichtern haben verleiten können? [94]

Ich habe viele Susannen gesehen; auch selbst eine von Rubens in der Galerie zu Sanssouci; und selten habe ich mich enthalten können, bei Erblickung der verliebten Greise bei mir auszurufen: o über die alten Böcke! Was war dieser Ausruf, als Ekel? Ich

weiß es, die Kunst kann diesen Ekel mindern; sie kann durch Nebenschönheiten ihn fast unmerklich machen; aber ist ein Ingredienz deswegen gar nicht in einer Mischung, weil es nicht vorschmeckt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Gesicht machen den verliebten Alten zu einem ekeln Gegenstande; sondern die Liebe selbst. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit seinem Alter bestehen können; aber man male ihn verliebt, man lasse ihn jugendliche Begierden verraten, und er ist ekel, trotz jenen Schönheiten allen.

Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf (nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht zu machen, denn der Affekt, den sie beim Anblick der Helena empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden. [95]

Bayle sagt, wenn aus des Plautus und aus des Molière „Amphitruo" der Vorzug der Alten oder der Neueren sollte festgesetzt werden, so würde er notwendig auf die letzteren fallen. Ich wundere mich, wie dieses Urteil dem großen Manne entwischt ist. Gesetzt, Molière hat einige sinnreichere Wendungen, einige feinere Einfälle, gesetzt, seine ganze Einrichtung sei vortrefflicher: so bleibt doch das Vornehmste, die Ehre der Erfindung, dem Plautus. Wenn ein Meister, wie Molière war, einen Plautus zum Vorgänger hat, so ist ja kein Wunder, wenn er ihn übertrifft. Wo man auf das Gute nicht sinnen darf, kann man leicht an die Vermeidung der Fehler denken. [96]

Es ist bekannt, daß die Italiener den größten Teil ihrer Komödien aus dem Stegreif spielen und ich dabei bloß nach kurzen geschriebenen Entwürfen

richten .... Neuere Komödienschreiber haben sich dieser Entwürfe wohl zu bedienen gewußt und besonders will man von Molière wissen, daß er sich ungemein aus ihnen bereichert, und daß er, wenn man ihn zur Wiedererstattung dieses gelehrten Raubes zwingen könnte, der große komische Kopf vielleicht nicht mehr scheinen dürfte, für den er jetzt durchgängig gehalten wird. Es ist diese Beschuldigung nicht ganz ohne Grund. Nur muß man nicht glauben, daß sie dem Manne, dem man sie macht, schimpflich sei. Ein komischer Dichter von Molières Gattung kann unmöglich alles aus seinem Kopf nehmen; andere Dichter können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansieht, daß sie alle in einem Gehirn erzeugt wurden. Und was bekümmert sich endlich das Publikum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen, hernimmt? Wenn das stehlen heißt, sagt das Publikum, so wollten wir wohl alle komischen Dichter höflich ersucht haben, gleichfalls zu stehlen. [97]

Wenn man Shakespeares Meisterstücke mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.

Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter, als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Ödipus" des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello", als „König Lear", als „Hamlet" usw. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die „Zaïre" des Voltaire? Und die Zaïre des Voltaire? wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig", dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des „Orosmans" entlehnt worden? [98]

Shakespeare war von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich. Er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um soviel mehr. Er war gelehrt, ohne es geworden zu sein. Er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. [99]

Gleims Vorgänger haben das Volk bloß und allein für den schwachdenkendsten Teil des Geschlechts

genommen und daher für das vornehme und für das gemeine Volk gesungen. Nur Gleim hat das Volk eigentlich verstanden und den mit seinem Körper tätigeren Teil im Auge gehabt, dem es nicht sowohl am Verstand als an der Gelegenheit fehlt, ihn zu zeigen. Unter dieses Volk hat er sich gemengt, nicht um es durch gewinstlose Betrachtungen von seiner Arbeit abzuziehen, sondern um es zu seiner Arbeit zu ermuntern und seine Arbeit zur Quelle ihm angemessener Begriffe und zugleich zur Quelle seines Vergnügens zu machen. Besonders atmen in Ansehung des letzteren Gleims Lieder das, was den alten Weisen ein so wünschenswertes, ehrenvolles Ding war, und was täglich mehr und mehr aus der Welt sich zu verlieren scheint, ich meine jene fröhliche Armut, die Epikur und Seneca so sehr gefiel, und bei der es wenig darauf ankommt, ob sie erzwungen oder freiwillig ist, wenn sie nur fröhlich ist. [100]

So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorn, erschaffen hätte, als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber eines lebenswahren Stücks als des „sterbenden Cato" sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derentwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen.

Aber du, der du dieses Wunder geleistet, darfst du dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja. Aber nicht anders, als sich der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen kann, einen Mensehen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele. [101]

Über Goethes Werther

Wenn aber ein so warmes Produkt nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll, müßte es nicht noch eine kleine, kalte Schlußrede haben? Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen: wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe. Denn ein solcher dürfte eine poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen und glauben, daß der gut gewesen sein müsse, der unsere Teilnahme so stark beschäftigt. Und das war er doch wahrlich nicht.... Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern. Zu Sokrates Zeiten würde man eine solche Liebesschwärmerei nur kaum einem Mädchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit umzugestalten wußte. [102]

Nichts ist lächerlicher als über Namen streiten. Es ist aber auch ebenso lächerlich, einen bekannten und bestimmten Namen einer Sache beizulegen, der ihr nicht zukommt. [103]

Wer sich nicht in der Sprache seines eigenen Zeitalters auf die Nachwelt zu kommen getraut, nimmt vergebens zu einer älteren seine Zuflucht. Die Nachwelt hat genug zu tun, wenn sie auch nur die Muster in jeder Gattung aufheben soll. [104]

Einen Dichter, dessen großes, ich will nicht sagen größtes, Verdienst in dem war, was wir das Me-

chanische in der Poesie nennen; dessen ganze Mühe dahin ging, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten, wohlklingendsten Worte zu legen, dem der Reim keine Kleinigkeit war — einen solchen Dichter in Prosa zu übersetzen, heißt ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Verse übersetzte. [105]

Die Güte eines Werkes beruht nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelnen Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen oder der Kenner kann sie nicht anders, als mit einem zürnenden Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachteiligen Zergliederung abstehen und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten. Allein wenn das Ganze keine angenehme Wirkung macht, wenn ich offenbar sehe, der Künstler hat angefangen zu arbeiten, ohne selbst zu wissen, was er machen will, alsdann muß man so gutherzig nicht sein und einer schönen Hand wegen ein häßliches Gesicht oder eines reizenden Fußes wegen einen Buckel übersehen. [106]

Es gehört dazu, um in irgend einer Sache vortrefflich zu werden, daß man sich diese Sache selbst nicht geringfügig denkt. Man muß sie vielmehr unablässig als eine der ersten in der Welt betrachten, oder es ist kein Enthusiasmus möglich, ohne den doch überall nichts Besonderes auszurichten steht. Nur wehe dem Leser, der sich von diesem den Verfassern so nützlichen Selbstbetruge immer mit fortreißen läßt! Am Ende wird er selbst nicht wissen, was groß oder klein, was wichtig oder unwichtig ist, und damit aufhören, daß er alles verachtet. [107]

Bestünde der größere Teil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst: so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse sein, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. — So selten? Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurteil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigeren Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntnis ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt. [108]

Alle Leser, auf die wir rechnen dürfen, sind hier und da, und dann und wann, irgend ein studierter Müßiggänger, dem es gleich viel ist, mit welchem Wische er sich die Langeweile vertreibt, irgend ein neugieriger oder schadenfroher Pedant, irgend ein sich erholen oder sich zerstreuenwollender Gelehrter, irgend ein junger Mensch, der von uns oder mit uns oder an uns zu lernen denkt. Und diese Handvoll Individuen haben wir die Impertinenz, das Publi-

kum zu nennen? Doch wohl, wohl; wenn die das Publikum sind: so interessieren wir das Publikum gewiß! [109]

Die wahre Bescheidenheit eines Gelehrten besteht darin, daß er genau die Schranken seiner Kenntnisse und seines Geistes kennt, innerhalb welchen er sich zu halten hat; daß er für jeden Schriftsteller soviel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widersprechen, als bis er ihn verstanden; daß er nicht verlangt, der mißverstandene Schriftsteller solle es bei seinem Widerspruche bewenden lassen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beschuldigt, wenn er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er sich selbst zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiversiert, nicht in einem sauersüßen Tone, mit einer schnöden Miene, statt aller Antwort verwendet, „das Publikum interessiere dergleichen nicht, er sehe nicht ein, was für Nutzen Künste und Wissenschaften davon haben könnten! usw.

Mit solchen Wendungen macht sich nur die beleidigte Eitelkeit aus dem Staube, und ein eitler Mann ist zwar höflich, aber nie bescheiden.

Schlimm genug, daß Höflichkeit so leicht für Bescheidenheit gehalten wird! Aber noch schlimmer, wenn die kleinste Freimütigkeit Unwille und Zorn heißen soll! [110]

Wer ist der Herr Klotz, der sich aufwirft über einen Klopstock, und Moses und Rammler und Gerstenberg Gericht zu halten? — Es ist Herr Klotz, der Geheimrat. — Sehr wohl; damit muß sich die Schildwache in einer preußischen Festung begnügen, aber auch der Leser? Wenn der Leser fragt: wer ist der Herr Klotz? so will er wissen, was dieser Herr Klotz

geschrieben hat, und worauf sich sein Recht gründet, über solche Männer laut urteilen zu dürfen. Nicht diese Männer nehmen ihn wegen dieses Rechts in Anspruch, sondern das Publikum. Die Nachsicht, die das Publikum hierin gegen einen ungenannten kritischen Schriftsteller hat, kann es gegen ihn nicht haben. Der ungenannte Kunstrichter will nichts als eine Stimme aus dem Publikum sein, und so lange er ungenannt bleibt, läßt ihn das Publikum dafür gelten. Aber der Kunstrichter, der sich nennt, will nicht eine Stimme des Publikums sein, sondern will das Publikum stimmen. Seine Urteile sollen nicht bloß durch sich so viel Glück machen, als sie machen können; sie sollen es zugleich mit durch seinen Namen machen; denn wozu sonst dieser Name? Daher aber auch von unserer Seite das Verlangen, diesen Namen bewährt zu wissen! daher die Frage, ob es verdienter Name, ob es verdienter Name in diesem Bezirke ist! Jeder andere Name ist noch mehr Betrug, als Bestechung. [111]

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunstrichter mit dem kritisierten Buche in der Hand gut machen kann, ist dem Kunstrichter erlaubt. Auch kann ihm niemand vorschreiben, wie sanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter er die Ausdrücke eines solchen Tadels oder Spottes wählen soll. Er muß wissen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es ist notwendig, daß er seine Worte nach dieser Wirkung abwägt.

Aber sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er hört auf, Kunstrichter zu sein, und

wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant.

Diese Bestimmung unerlaubter Persönlichkeiten, und eines erlaubten Tadels, ist unstreitig die wahre, und nach ihr verlange ich, auf das strengste gerichtet zu sein! [112]

Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können: so würde meine Tonleiter diese sein. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler, und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher.

Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde gegen die er höflich sein könnte, grob. [113]

Kritik ist das einzige Mittel, mich zu Mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen. Denn da ich die Kritik nicht zum kritisierten Stücke anzuwenden imstande bin; da ich zum Verbessern überhaupt ganz verdorben bin und das Verbessern eines dramatischen Stücks insbesondere fast für unmöglich halte, wenn es einmal bis zu einem gewissen Grade der Vollendung gebracht ist, und die Verbesserung mehr als Kleinigkeiten betreffen soll: so nutze ich die Kritik zuverlässig zu etwas Neuem ... Wenn auch dieses [Neue] sodann notwendig seine Mängel haben muß, so ist die Kritik allein der Ring durch die Nase, an dem man mich in immerwährendem Tanze halten kann. [114]

weiß es, die Kunst kann diesen Ekel mindern; sie kann durch Nebenschönheiten ihn fast unmerklich machen; aber ist ein Ingredienz deswegen gar nicht in einer Mischung, weil es nicht vorschmeckt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Gesicht machen den verliebten Alten zu einem ekeln Gegenstande; sondern die Liebe selbst. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit seinem Alter bestehen können; aber man male ihn verliebt, man lasse ihn jugendliche Begierden verraten, und er ist ekel, trotz jenen Schönheiten allen.

Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf (nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht zu machen, denn der Affekt, den sie beim Anblick der Helena empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden. [95]

Bayle sagt, wenn aus des Plautus und aus des Molière „Amphitruo“ der Vorzug der Alten oder der Neueren sollte festgesetzt werden, so würde er notwendig auf die letzteren fallen. Ich wundere mich, wie dieses Urteil dem großen Manne entwischt ist. Gesetzt, Molière hat einige sinnreichere Wendungen, einige feinere Einfälle, gesetzt, seine ganze Einrichtung sei vortrefflicher: so bleibt doch das Vornehmste, die Ehre der Erfindung, dem Plautus. Wenn ein Meister, wie Molière war, einen Plautus zum Vorgänger hat, so ist ja kein Wunder, wenn er ihn übertrifft. Wo man auf das Gute nicht sinnen darf, kann man leicht an die Vermeidung der Fehler denken. [96]

Es ist bekannt, daß die Italiener den größten Teil ihrer Komödien aus dem Stegreif spielen und ich dabei bloß nach kurzen geschriebenen Entwürfen

richten .... Neuere Komödienschreiber haben sich dieser Entwürfe wohl zu bedienen gewußt und besonders will man von Molière wissen, daß er sich ungemein aus ihnen bereichert, und daß er, wenn man ihn zur Wiedererstattung dieses gelehrten Raubes zwingen könnte, der große komische Kopf vielleicht nicht mehr scheinen dürfte, für den er jetzt durchgängig gehalten wird. Es ist diese Beschuldigung nicht ganz ohne Grund. Nur muß man nicht glauben, daß sie dem Manne, dem man sie macht, schimpflich sei. Ein komischer Dichter von Molières Gattung kann unmöglich alles aus seinem Kopf nehmen; andere Dichter können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansieht, daß sie alle in einem Gehirn erzeugt wurden. Und was bekümmert sich endlich das Publikum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen, hernimmt? Wenn das stehlen heißt, sagt das Publikum, so wollten wir wohl alle komischen Dichter höflich ersucht haben, gleichfalls zu stehlen. [97]

Wenn man Shakespeares Meisterstücke mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.

Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter, als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Ödipus" des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello", als „König Lear", als „Hamlet" usw. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die „Zaïre" des Voltaire? Und die Zaïre des Voltaire? wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig", dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des „Orosmans" entlehnt worden? [98]

Shakespeare war von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich. Er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um soviel mehr. Er war gelehrt, ohne es geworden zu sein. Er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. [99]

Gleims Vorgänger haben das Volk bloß und allein für den schwachdenkendsten Teil des Geschlechts

genommen und daher für das vornehme und für das gemeine Volk gesungen. Nur Gleim hat das Volk eigentlich verstanden und den mit seinem Körper tätigeren Teil im Auge gehabt, dem es nicht sowohl am Verstand als an der Gelegenheit fehlt, ihn zu zeigen. Unter dieses Volk hat er sich gemengt, nicht um es durch gewinstlose Betrachtungen von seiner Arbeit abzuziehen, sondern um es zu seiner Arbeit zu ermuntern und seine Arbeit zur Quelle ihm angemessener Begriffe und zugleich zur Quelle seines Vergnügens zu machen. Besonders atmen in Ansehung des letzteren Gleims Lieder das, was den alten Weisen ein so wünschenswertes, ehrenvolles Ding war, und was täglich mehr und mehr aus der Welt sich zu verlieren scheint, ich meine jene fröhliche Armut, die Epikur und Seneca so sehr gefiel, und bei der es wenig darauf ankommt, ob sie erzwungen oder freiwillig ist, wenn sie nur fröhlich ist. [100]

So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorn, erschaffen hätte, als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber eines lebenswahren Stücks als des „sterbenden Cato“ sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derentwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen.

Aber du, der du dieses Wunder geleistet, darfst du dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja. Aber nicht anders, als sich der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen kann, einen Mensehen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele. [101]

Über Goethes Werther

Wenn aber ein so warmes Produkt nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll, müßte es nicht noch eine kleine, kalte Schlußrede haben? Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen: wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe. Denn ein solcher dürfte eine poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen und glauben, daß der gut gewesen sein müsse, der unsere Teilnahme so stark beschäftigt. Und das war er doch wahrlich nicht.... Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern. Zu Sokrates Zeiten würde man eine solche Liebesschwärmerei nur kaum einem Mädchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit umzugestalten wußte. [102]

Nichts ist lächerlicher als über Namen streiten. Es ist aber auch ebenso lächerlich, einen bekannten und bestimmten Namen einer Sache beizulegen, der ihr nicht zukommt. [103]

Wer sich nicht in der Sprache seines eigenen Zeitalters auf die Nachwelt zu kommen getraut, nimmt vergebens zu einer älteren seine Zuflucht. Die Nachwelt hat genug zu tun, wenn sie auch nur die Muster in jeder Gattung aufheben soll. [104]

Einen Dichter, dessen großes, ich will nicht sagen größtes, Verdienst in dem war, was wir das Me-

chanische in der Poesie nennen; dessen ganze Mühe dahin ging, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten, wohlklingendsten Worte zu legen, dem der Reim keine Kleinigkeit war — einen solchen Dichter in Prosa zu übersetzen, heißt ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Verse übersetzte. [105]

Die Güte eines Werkes beruht nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelnen Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen oder der Kenner kann sie nicht anders, als mit einem zürnenden Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachteiligen Zergliederung abstehen und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten. Allein wenn das Ganze keine angenehme Wirkung macht, wenn ich offenbar sehe, der Künstler hat angefangen zu arbeiten, ohne selbst zu wissen, was er machen will, alsdann muß man so gutherzig nicht sein und einer schönen Hand wegen ein häßliches Gesicht oder eines reizenden Fußes wegen einen Buckel übersehen. [106]

Es gehört dazu, um in irgend einer Sache vortrefflich zu werden, daß man sich diese Sache selbst nicht geringfügig denkt. Man muß sie vielmehr unablässig als eine der ersten in der Welt betrachten, oder es ist kein Enthusiasmus möglich, ohne den doch überall nichts Besonderes auszurichten steht. Nur wehe dem Leser, der sich von diesem den Verfassern so nützlichen Selbstbetruge immer mit fortreißen läßt! Am Ende wird er selbst nicht wissen, was groß oder klein, was wichtig oder unwichtig ist, und damit aufhören, daß er alles verachtet. [107]

Bestünde der größere Teil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst: so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse sein, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. — So selten? Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurteil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigeren Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntnis ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt. [108]

Alle Leser, auf die wir rechnen dürfen, sind hier und da, und dann und wann, irgend ein studierter Müßiggänger, dem es gleich viel ist, mit welchem Wische er sich die Langeweile vertreibt, irgend ein neugieriger oder schadenfroher Pedant, irgend ein sich erholen oder sich zerstreuenwollender Gelehrter, irgend ein junger Mensch, der von uns oder mit uns oder an uns zu lernen denkt. Und diese Handvoll Individuen haben wir die Impertinenz, das Publi-

kum zu nennen? Doch wohl, wohl; wenn die das Publikum sind: so interessieren wir das Publikum gewiß! [109]

Die wahre Bescheidenheit eines Gelehrten besteht darin, daß er genau die Schranken seiner Kenntnisse und seines Geistes kennt, innerhalb welchen er sich zu halten hat; daß er für jeden Schriftsteller soviel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widersprechen, als bis er ihn verstanden; daß er nicht verlangt, der mißverstandene Schriftsteller solle es bei seinem Widerspruche bewenden lassen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beschuldigt, wenn er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er sich selbst zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiversiert, nicht in einem sauersüßen Tone, mit einer schnöden Miene, statt aller Antwort verwendet, „das Publikum interessiere dergleichen nicht, er sehe nicht ein, was für Nutzen Künste und Wissenschaften davon haben könnten! usw.

Mit solchen Wendungen macht sich nur die beleidigte Eitelkeit aus dem Staube, und ein eitler Mann ist zwar höflich, aber nie bescheiden.

Schlimm genug, daß Höflichkeit so leicht für Bescheidenheit gehalten wird! Aber noch schlimmer, wenn die kleinste Freimütigkeit Unwille und Zorn heißen soll! [110]

Wer ist der Herr Klotz, der sich aufwirft über einen Klopstock, und Moses und Rammler und Gerstenberg Gericht zu halten? — Es ist Herr Klotz, der Geheimrat. — Sehr wohl; damit muß sich die Schildwache in einer preußischen Festung begnügen, aber auch der Leser? Wenn der Leser fragt: wer ist der Herr Klotz? so will er wissen, was dieser Herr Klotz

geschrieben hat, und worauf sich sein Recht gründet, über solche Männer laut urteilen zu dürfen. Nicht diese Männer nehmen ihn wegen dieses Rechts in Anspruch, sondern das Publikum. Die Nachsicht, die das Publikum hierin gegen einen ungenannten kritischen Schriftsteller hat, kann es gegen ihn nicht haben. Der ungenannte Kunstrichter will nichts als eine Stimme aus dem Publikum sein, und so lange er ungenannt bleibt, läßt ihn das Publikum dafür gelten. Aber der Kunstrichter, der sich nennt, will nicht eine Stimme des Publikums sein, sondern will das Publikum stimmen. Seine Urteile sollen nicht bloß durch sich so viel Glück machen, als sie machen können; sie sollen es zugleich mit durch seinen Namen machen; denn wozu sonst dieser Name? Daher aber auch von unserer Seite das Verlangen, diesen Namen bewährt zu wissen! daher die Frage, ob es verdienter Name, ob es verdienter Name in diesem Bezirke ist! Jeder andere Name ist noch mehr Betrug, als Bestechung. [111]

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunstrichter mit dem kritisierten Buche in der Hand gut machen kann, ist dem Kunstrichter erlaubt. Auch kann ihm niemand vorschreiben, wie sanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter er die Ausdrücke eines solchen Tadels oder Spottes wählen soll. Er muß wissen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es ist notwendig, daß er seine Worte nach dieser Wirkung abwägt.

Aber sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er hört auf, Kunstrichter zu sein, und

wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant.

Diese Bestimmung unerlaubter Persönlichkeiten, und eines erlaubten Tadels, ist unstreitig die wahre, und nach ihr verlange ich, auf das strengste gerichtet zu sein! [112]

Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können: so würde meine Tonleiter diese sein. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler, und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher.

Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde gegen die er höflich sein könnte, grob. [113]

Kritik ist das einzige Mittel, mich zu Mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen. Denn da ich die Kritik nicht zum kritisierten Stücke anzuwenden imstande bin; da ich zum Verbessern überhaupt ganz verdorben bin und das Verbessern eines dramatischen Stücks insbesondere fast für unmöglich halte, wenn es einmal bis zu einem gewissen Grade der Vollendung gebracht ist, und die Verbesserung mehr als Kleinigkeiten betreffen soll: so nutze ich die Kritik zuverlässig zu etwas Neuem ... Wenn auch dieses [Neue] sodann notwendig seine Mängel haben muß, so ist die Kritik allein der Ring durch die Nase, an dem man mich in immerwährendem Tanze halten kann. [114]

War es Sterne erlaubt, sich das neue Wort „sentimental" zu bilden, so muß es eben auch darum seinem Übersetzer erlaubt sein. Die Engländer hatten gar kein Adjektivum von „sentiment", wir haben von Empfindung mehr als eines: empfindlich, empfindbar, empfindungsreich; aber diese sagen alle etwas anderes. Wagen Sie *empfindsam!* Wenn eine mühsame Reise eine Reise heißt, bei der viel Mühe ist, so kann ja auch eine empfindsame Reise eine Reise heißen, bei der viel Empfindung war .... Was die Leser vorerst bei dem Worte noch nicht denken, mögen sie sich nach und nach dabei zu denken gewöhnen. [115]

Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen. [116]

QUELLENNACHWEIS

WINCKELMANN I

Johann Winckelmanns Werke. Einzig rechtmäßige Originalausgabe in 2 Bänden. Stuttgart, Hoffmann. 1847.

Nr. des Stücks	Band	Seite	Nr. des Stücks	Band	Seite
1	I	127	31	I	172
2		128	32		176
3		130	33		183
4		131	34		188
5		132	35		247
6		188	36		326
7		538	37		329
8	II	62	38		537
9		225	39	II	6
10		225	40		6
11		226	41		8
12		227	42		8
13		227	43		9
14		228	44		9
15		228—29	45		10
16		321	46		10
17		396	47		12
18		636	48		12—13
19		568—80	49		13
20		522	50		13
21	I	118—19	51		36
22		121	52		42
23		123	53		44
24		127	54		45
25		128—29	55		45
26		132—33	56		46
27		134	57		57
28		138	58		62
29		156	59		65
30		170	60		65

Nr. des Stücks	Band	Seite	Nr. des Stücks	Band	Seite
61	II	66	104	II	209
62		55	105		229
63		114	106		239
64		122	107		240
65		204	108		242
66		225	109		244
67		230	110		244—45
68		235	111		248
69		251	112		311
70		293	113		312
71		386	114		312
72		315	115		313
73		321	116		315
74		322	117		316
75		405	118		318
76		481	119		319
77		482	120		320
78		633	121		320
79	I	112	122		320
80		122	123		321
81		129	124		360
82		157—158	125		342
83		205	126		365
84		206	127		360
85		12, 13, 18, 19	128		472
			129		477
86		320	130		503
87		333	131		510
88		515	132		544
89	II	13—14	133		557
90		18	134		579
91		19	135		608—626
92		19—20	136		640
93		21	137		658
94		21	138		675
95		22	139	—	Manuscr. Bibliothèque nationale Paris
96		38			
97		43			
98		45			
99		46			
100		47	140	—	„
101		64			
102		115—122	141	—	„
103		156	142	II	554

WINCKELMANN II

Die Statuenbeschreibungen sind Winckelmanns Geschichte der Kunst (Wiener Ausgabe) entnommen.

Laokoon	S.	699 ff.	Meleager	S.	844
Herkules	„	744 f.	Venus	„	300
Apollo	„	814 ff.	Fechter	„	660 ff.

LESSING

Lessings Werke. Berlin, Gustav Hempel. VI., XI., XVIII., XX. Band.

Lessings Werke. Leipzig, Göschen 1856. V. und VI. Band.

Nr. des Stücks	Band	Seite	Nr. des Stücks	Band	Seite
1	VI	30	28	VI	17
2		41	29		31
3		293	30		34
4		316	31		34
5		25	32		54
6		24	33		55
7		289	34		60
8		290	35		66
9	XI	189	36		72
10		856	37		78—80
11		41	38		84
12		52	39		88
13		53	40		98
14	XVIII	321	41		99—100
15	XX	54	42		104, 107, 108
16		126	43		109—111
17	V	334	44		121
18	VI	264	45		125
19		264	46		128
20		265	47		129
21		265	48		138
22		267	49		142
23		268	50		144
24		297	51		153
25		269	52		146, 147, 150
26	V	372	53	XX	319—321
27		315	54	V	565

Nr. des Stücks	Band	Seite	Nr. des Stücks	Band	Seite
55	XI	7	87	VI	168
56	XX	68—73	88	V	312
57		74	89	VI	323*
58		76—78	90	XVIII	266
59		79	91	V	557
60		80	92		410
61		83, 84, 85	93		475
62		87	94		362
63		87	95		351
64		88	96	XI	31
65		88	97		761
66	VI	21	98	V	54
67		23	99	XI	753
68		23	100	XX	491
69	XI	198, 199	101	XI	857
70	XX	89, 90	102	XX	587
71		502	103	XI	196
72		90, 91	104	VI	262*
73		91	105	V	6
74		95—97	106	V	51
75		127	107	VI	275*
76		132	108	V	273
77		268	109		554
78		269	110		555
79	XI	232	111		581
80		20	112		584
81	V	207	113		586
82	XI	121, 123	114	XX	497
83		131	115		280
84		369	116		7
85		377			
86	V	198			

* Göschenausgabe

INHALT

Druck der
Spamerschen
Buchdruckerei
in Leipzig-R.

